

ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM

**APARIÇÕES DA TEXTUALIDADE:
DIZER E VER UM VIRGÍLIO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

FLORIANÓPOLIS

2006

ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM

**APARIÇÕES DA TEXTUALIDADE:
DIZER E VER UM VIRGÍLIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do Grau de Doutora em Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Raul Antelo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

FLORIANÓPOLIS

2006

Prof. Dr. Raul Antelo
ORIENTADOR

Profª. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Raul Antelo
PRESIDENTE

Prof. Dr. Stéphane Huchet (UFMG)

Prof. Dr. José Emílio Burucúa (Universidade de San Martín, Argentina)

Prof. Dr. Jair Fonseca (UFSC)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

Profª. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo (Suplente UFSC)

Não há nenhuma benevolência na escrita, há, antes, um terror: ela sufoca o outro que, longe de nela ver o dom, aí lê uma afirmação de domínio, de poder, de usufruto, de solidão. Donde o paradoxo cruel da dedicatória: quero a todo preço dar a você o que o sufoca (...) A operação na qual o outro é envolvido não é um sobrescrito. É, mais profundamente, uma inscrição: o outro está inscrito, inscreveu-se no texto, deixou seu rastro, múltiplo (...) mas sua presença no texto, pelo próprio fato de você ser aí irreconhecível, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força que não está, conseqüentemente, em repouso absoluto.

Roland Barthes, in: *Fragmentos de um discurso amoroso*.

SUMÁRIO

RESUMO	03
ABSTRACT	04
INTRODUÇÃO	05
1. Precurso	05
2. Percurso	07
I CAPÍTULO: VIRGÍLIOS	20
1. A sombra e o artifício da origem	24
2. O silêncio e os ruídos do heteróclito	33
3. O resgate e o dispositivo de gênero	42
4. A palidez e a proliferação de sentidos	50
II CAPÍTULO: CORPUS	61
1. O real vivido e a paisagem imaginada	63
2. O retrato do outro e os labirintos de si	71
3. A série desdobrada e a legenda evocada	82
4. Os preâmbulos do eu e a desfiguração do mesmo	94
III CAPÍTULO: CROMOS	113
1. A natureza morta como procedimento para pensar as coisas do mundo	117
2. A vanitas como recurso para dizer os infinitos do particular	127
3. O memento mori como artifício para encenar a finitude	145
4. O Kitsch como equivalente cromático	172
IV CAPÍTULO: ATLAS	199
1. Documentar a ínsula, imaginar a Arcádia. O espaço como irresolução	210
2. Eu sou de lá, mas eu não estou lá. O espaço como deriva	226
3. A ordem compósita das alusões e evasões. O espaço como suspensão	238
4. Paratopias, entre a trama e a urdidura. O espaço como contaminação	248
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	259

RESUMO

Este trabalho problematiza como a crítica literária pode recorrer a um objeto que tangencia o irrelevante sem cair nas armadilhas da isenção e nem se deixar conduzir pelos jogos de transfiguração. Suspendendo o juízo estético que coloca de um lado a mediocridade e de outro o ignorado, em que medida é possível pensar um Virgílio nascido na várzea alcançando-o pela teoria e crítica literária? Tal questão arma-se do seguinte modo: o **primeiro capítulo** volta-se para um exame da fortuna crítica que permite dizer-ver a obra de Virgílio Várzea (1863-1941) através da historiografia literária. O **segundo capítulo** procura a zona nebulosa em que ocorrem as confluências do (auto-) retrato e da (auto-) biografia, onde o que é escrito surge como refração daquele que escreve, situando-se ambos em clave de aparição-desaparição. O **terceiro capítulo** volta-se para as novelas, procurando ler as imagens literárias como naturezas-mortas, destacando as figurações nascidas pelos procedimentos de corte e montagem, empilhamento e contigüidade, condensação e desvio, num tempo em que as vitrines encontravam seu equivalente nas fachadas políticas. O **quarto capítulo**, prioriza os contos relacionados à heterotopia da Arcádia, geografia existente e também lugar de projeções artísticas, situada numa estreita faixa litorânea, comprimida entre a vastidão territorial e a imensidão oceânica.

PALAVRAS-CHAVE: Virgílio Várzea; literatura; teoria e crítica literária; sensibilidades e percepções.

ABSTRACT

The present project intends to bethink about how contemporary literary critics may use an object that touches the irrelevant and insignificancy not falling into the traps of exemption and not letting yourself be leaded by the transfiguration game. Adjourning the esthetics sense that puts from one side mediocrity and another the unfairly forgotten or valuable ignored, how far is possible to consider a Virgílio born in the holm and how far is possible to reach him through theory and literary critics? From this quest the problems are structured how it follows: The **first chapter** is an exam about the critical fortune that allows to say-see the work of Virgílio Várzea (1863 – 1941) in a kind of cartography from which his name is seen through literary historiography. The **second chapter** searches the foggy zone where the confluences occur from (self-) portrait and (self-) biography, considering as certain circumstances of destiny and creation rebate in a mirror game, where what is written comes in a wavy refraction from whom is writing, both located in the proximity-distance, presence-absence, appearing-disappearing clef. The **third chapter** goes especially to the novels of this writer, trying to read his literary images as still-lives, excelling the figurations of thought while world reading-creations born through procedures of cutting and assembling, cumulation and contiguity, condensation and diversion, in a time where advertisement found its equivalent in politics façade. The **fourth chapter**, prorating the tales, approaching the seacoast landscape through questions related to Arcadia's heterotopia, existing geography and also a place for artistic projections, located in a small space in the coast shore. That's when the atlas of the literary process makes the writer's name return as apparition.

INTRODUÇÃO

E tu que sabes, Sonho incriado, e eu, criado, que não sei, que fazemos nós senão, sobre estas bordas, dispormos juntos nossas armadilhas para a noite?

Saint-John Perse, in: *Amers/Marcas Marinhas*

1 – Precursor

Começo pelas incertezas. Talvez a principal característica de uma tese tenha a ver com o fato de ser um exercício de leitura minuciosa, por isso desconfio que jamais pode ser muito colorida ou dinâmica sob pena de se tornar superficial, mas suspeito de que ao visar consistência e densidade acaba sempre sendo monótona e cinzenta. Reconheço que não sei se se trata de um paradoxo inerente a este tipo de linguagem acadêmica ou apenas uma incapacidade particular de fazer diferente. Em todo caso, ainda não posso explicar de modo convincente a razão deste segundo doutorado, talvez sua origem ou motor tenha sido justamente a percepção destes limites ou impossibilidades. Sei apenas que devo agradecer imensamente aqueles que me possibilitaram esta aventura: alunos, colegas, funcionários, familiares, amigos.

Em consideração aos que me impediram de sucumbir no mais completo desastre, antes de prosseguir aviso: meu tema é o banal, cuja trivialidade e irrelevância se inscrevem nas inconclusões do destino e na tensão irresoluta entre o desejado e o vivido, o imaginado e o realizado. Aqueles que julgarem ser esse um assunto por demais tedioso, peço que guardem apenas os agradecimentos que aqui faço, pois foram estas palavras que me brotaram com maior facilidade, embora sejam também dívida cujo montante não sei se posso saldar. Aos que insistem na tentativa de continuar, peço que considerem estas páginas como uma sementeira cujos minúsculos grãos talvez façam florescer outras plantas em outros canteiros. Admito que por vezes fui excessiva nos detalhes e na informação, posto que ser exaustiva foi o meio inevitável para conseguir desembrulhar o que no início

apenas intuía, urgência que pressentia mas não sabia onde e nem como colocar. Aos que trocaram idéias e afecções, além de, toda sorte de lides e agruras ou simplesmente continuam vivendo comigo, deixo-lhes a frágil possibilidade de que talvez este tenha sido um caminho através do qual tentei ler com um pouco mais de acuidade e sutileza alguns aspectos da vida. Afinal, como sabem, sou movida pela ilusão de que posso compreender o que me cerca e isto por vezes me conforta e acalma.

Numa lista com dezenas de rostos, arrisco-me a mencionar alguns, embora outros tantos ocupem silenciosos os cômodos de minhas lembranças e as galerias de meus afetos: Marlen, Bianca, Teresa, Rachel, Flora, Fernanda, Beto, Luciane, Valeska, Michael, Priscila. Sortuda que sou, nas aulas e reuniões de estudo ganhei de vocês humor e disposição, curiosidade e leveza como só os jovens têm. Uma referência especial aos colegas do depto de Artes Plásticas do Ceart e uma reverência particular às amigas Teresa, Lígia, Marta, Jackie, Sandras (Mako, Ramalho e Favero), Raquel, Rita e Nena, guardiãs de meus pontos cegos e que tornam meus limites suportáveis. Seria muita ingratidão de minha parte deixar de mencionar os professores do PPGLiteratura-UFSC, não apenas por terem me aceito como aluna, mas por terem acolhido minhas dúvidas e renitências com paciente interlocução. Particularmente uma referência à zelosa funcionária Elba Maria Ribeiro pelos socorros sempre prestados em situação de urgência.

Com Raul aprendi a mais sofisticada lição de Blanchot, a de que a relação mestre-discípulo é a que melhor traduz o fascínio pelo desconhecido e a vertigem da procura. Por isso ela não é apenas assimétrica como também permite perceber a descontinuidade infinita e a estranheza irreduzível que habita a linguagem. E posto que a questão espera resposta, mas a resposta é apenas um vazio que se retira para o mais distante, questionar é sempre um exercício de desvio ou salto. Nem ontologia e nem dialética, na atração pelo indômito e na negligência pelo recôndito, acontece o esquecimento e a criação, fuga inexorável da centralidade do eu.

De outra parte, com quase meio século, experimento semanalmente o privilégio de ser filha amada, esperada aos domingos pelos pais com o melhor almoço, acolhida com conselhos tão amorosos e inúteis como os que repasso aos meus filhos. Como irmã partilho as distâncias e proximidades que me permitem ver na série as diferenças e também as repetições nem todas desejáveis, mas quase sempre familiares. Sou muito grata por isso. Há

três décadas Alfredo mora comigo e tem sido minha âncora. Companheiro misterioso que jamais revela o que fiz para merecer tamanha parceria, na qual já me refiz tantas vezes e da qual jamais pude me afastar muito. Gui e Ná, desculpem a redundância, mas vocês são mesmo minha melhor parte, o que deixarei de mais bonito neste mundo. Cris, bem vinda, puxe uma almofada, fique por aqui!

Enfim, cada um destes rostos permanece inscrito como sombra silenciosa e constante nas páginas que seguem. São eles que talvez melhor possam dizer se esta tese é tão banal quanto seu tema ou se os recursos e estratégias que procurei não passam de uma ambição fracassada. No ponto em que se reconhecerem rogo para que perdoem minhas **(im-)precisões** e, se ainda tiverem paciência, peço que atentem para a palavra que acabei de negritar, pois foi assim que, de um lado, tentei alcançar o sentido da premência ou demanda do que não pode ser postergado e, de outro, o equilíbrio e a melhor medida para colocar meus incômodos. Mas sem conseguir resolver a urgência e a perfeição, acabei tentando suprimir nesta empreitada uma ausência perdida ou passada, talvez jamais alcançada. Seu fio era dado pela busca da surpresa, fragmentada ou refeita, precária ou impossível. Coisas que só pude pensar enquanto vocês estavam livres de mim e eu privada de vocês.

2 - Percurso

Na segunda metade do século XIX, um filho de portugueses, cujo pai comandava uma embarcação transportando mercadorias e imigrantes pelo litoral de uma pequena província dos confins brasileiros, recebeu o mesmo nome de um dos mais estimados escritores do império romano e um dos mais célebres poetas de todos os tempos. Nascido a bordo de um barco, crescido numa pequena ilha subtropical, Virgílio Várzea traz no primeiro nome uma tradição literária muito remota, associada à construção não só da poesia pastoril, mas de uma obra que se tornou marco fundante da civilização latina. Porém, formando um oxímoro, o segundo nome o coloca junto aos vales e planícies. Assim, entre o célebre e o ignoto, delineia-se um Virgílio das terras planas, herdeiro de marcos territoriais

e culturais trazidos pelas lides marítimas e pelas fantasias literárias, que bordejou espaços da vida pública desde fins do Império e primórdios republicanos, exercendo ao longo da vida atividades de funcionário público e deputado, jornalista e escritor.

Um século mais tarde seu nome seria especialmente lembrado por ser o mesmo de uma rodovia que conduz à parte norte da ilha-capital, onde anteriormente ficava a antiga freguesia em que nasceu. Mas é bem possível que dentre todos os usuários e turistas que transitam pelas vias chãs que levam ao balneário, poucos saibam que publicava narrativas curtas que em boa parte cabiam na dimensão das edições de bolso, com editoração modesta e muito semelhante a de almanaques, enquanto aspirava um assento na recém-criada Academia Brasileira de Letras. Eis então uma outra característica do protagonista: um escritor nem notável, ilustre ou glorioso, tampouco maldito ou malvisto, clandestino ou infame, cuja produção literária não pode ser alçada ao firmamento, mas também não pode ser jogada à sarjeta. Se seus escritos não pertencem aos cânones da mais alta, erudita ou refinada literatura, nem por isso se constituem em escrituras de caráter meramente popular, marginal ou ordinário. Característica que remete ao contingente de artistas e intelectuais medianos, habitantes de um território localizado entre extremos, mas não menos desejosos de reconhecimento pelas marcas escolhidas para alcançar a posteridade.

Em seus registros biográficos não consta nenhuma grande tragédia ou feito político, econômico, étnico, religioso, familiar ou mesmo pessoal que lhe pudesse assegurar certa notoriedade. Igualmente não constam dados que evidenciem um destino absolutamente errático, desventuroso ou pantanoso e nem uma existência que possa ser destacada como sinistra ou desastrosa. Nem mesmo trata-se de um escritor colhido pela morte prematura, fenômeno que freqüentemente assegura aos aspirantes da vida artística-intelectual certo suspense em torno dos talentos que não se manifestaram a tempo. Na juventude foi amigo e parceiro das primeiras aventuras jornalísticas e literárias de Cruz e Sousa, mais adiante, na idade adulta foi colega de trabalho de Olavo Bilac, porém não se tornou porta-voz devotado à poética simbolista do primeiro parceiro ou parnasiana do segundo poeta. Também foi contemporâneo de Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto. Mas evitou tematizar, tanto quanto possível, a ambiência do Rio de Janeiro, bem como a do interior territorial com vistas a documentar os sofrimentos e dramas dos esquecidos fora do circuito

urbano. Não afeito à maneira machadiana de tratar as elites do circuito cosmopolita, tampouco demonstrou preferência pelos seus segmentos remediados ou miseráveis.

Todavia, se Virgílio Várzea era portador de ambições literárias que não se realizaram, não se pode simplesmente atribuir este fato a sua inscrição isolada ou periférica, uma vez que se trata também de um desafio que coube a muitos escritores de seu tempo. Assim, numa conferência que assinalava os cinquenta anos da morte de Baudelaire, Paul Valéry observou que o autor de *As flores do mal* foi contemporâneo do romantismo, justo na fase de seu apogeu, sendo que seu desafio era tornar-se *um grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset*. Nasceria daí um sortilégio de tensões e combinações da poética baudelaireana e que, tanto no que tange a sua temática como a sua abordagem, pagou tributo à embriaguez musical e recorreu à turbulência pictoral das cores e formas, tornando-se *o mais misterioso de todos os poetas da literatura ocidental*,¹ fenômeno que permite entrever o incessante jogo de articulações entre beleza e morte, efêmero e infinito, modernidade e fantasmagoria.

Ocorre que, longe da busca pela autonomia da obra, tal como o fizeram Mallarmé pelo lado da literatura em findos oitocentistas ou os pós-impressionistas na nascente do século XX, Virgílio Várzea preferiu as assimilações compósitas e as figurações híbridas em tempos *art-nouveau*. Foi assim que entre 1884 e 1910 guardou particularidades estéticas de um período posteriormente chamado *belle époque*, cujas publicações foram catalogadas como um opúsculo e duas coletâneas de poemas², cinco coletâneas de contos³, um romance⁴, quatro novelas⁵ e dois estudos considerados de caráter descritivo⁶, distribuídos entre editoras de sua cidade natal e do Rio de Janeiro, além de seis publicações em casas de edição portuguesas e quatro francesas. Todas estas publicações datam de um tempo lacunar, em que as certezas abolicionistas e as militâncias republicanas foram minguando, enquanto os engajamentos modernistas não eram suficientemente visíveis e nem se definiam ou validavam novas convicções e causas reivindicadas por grupos específicos em nome de

¹ JUNQUEIRA, Ivan: A arte de Baudelaire. In: Baudelaire, Charles. **As flores do mal**. R.J.: Nova Fronteira, 1987, p. 50 a 76 .

² *Julieta dos Santos*, em parceria com Santos Lostada e Cruz e Souza, além de *Traços Azuis* e *Tropos e Fantasias*, ambos em parceria com Cruz e Sousa.

³ *Miudezas*, *Mares e Campos*, *Contos de Amor*, *Nas Ondas* e *Histórias Rústicas*.

⁴ *George Marcial*

⁵ *Rose Castle*, *A noiva do Paladino*, *O brigue Flibusteiro* e *Os Argonautas*.

⁶ *Santa Catarina*, *A Ilha* e *Garibaldi in América*.

vanguardas estéticas. Enquanto assistia às esperanças políticas e estéticas, advindas dos tempos imperiais, resultarem em desapontamentos e abandonos, oscilando entre o cinismo arrivista e a ironia desencantada, certamente não escaparam a este Virgílio as ambições mais pessoais que desnudavam escolhas, confrontando interesses e relativizando grandezas de modo insuspeitável antes do início republicano.

Lançadas algumas características que parecem importantes para introduzir o protagonista deste trabalho, emerge a temática da *borda da margem, subúrbio do mundo*. A este propósito, comentando sobre o caráter secundário e marginal da literatura argentina, Ricardo Piglia lembra Sarmiento num baile em que também estava Balzac. Enquanto um ocupava o centro da sala, cercado por admiradores, o outro via a cena a partir de um canto, voltando-se para a janela de onde tinha acesso ao ambiente no qual podia se situar numa cartografia de projeções oblíquas, reflexos laterais e imaterialidades tangenciais. Imagem do escritor que não cabe nem se insere, mas também não se apaga e nem se ausenta, existindo como presença quase invisível. Igualmente, imagem que diz sobre os dilemas dos que ambicionam a vida literária na América Latina, condenados a ler e repor incansavelmente um repertório no qual se reconhecem em relação de falta ou incompletude, configurando-se pelo *uso lateral dos contextos interpretativos (...) a tradição perdida, a extradição, a memória estrangeira, o original esquecido, a falha*,⁷ caminhos tortuosos, pontuados pelo desejo de evitar a repetição e o estereótipo.

Espécie de constelação mais ou menos nebulosa ou obscura, dispersa no vácuo deste tempo, sobre a qual diversas camadas de esquecimento já se acumularam, foram seus contemporâneos também o compositor Alberto Nepomuceno, o escultor Rodolfo e seu irmão, o pintor Henrique Bernadelli (1858-1936), além de outros pintores de nus femininos e retratos do cotidiano como Eliseu Visconti (1866-1944) e Rodolfo Amoedo (1857-1941); bem como o pintor que se interessava pelos efeitos da luz, José Belmiro de Almeida (1858-1935); o habilidoso em natureza morta, Pedro Alexandrino (1864-1942); pintores paisagistas como Antonio Parreiras (1860-1937), o marinheirista Giovani Castagneto

⁷ PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: *O escritor enquanto crítico*. **Revista Travessia**, Fpolis: UFSC, 1980, p. 53.

(1850-1900) e o divulgador do interior territorial paulista, Benedito Calixto (1853-1927). Em seu conjunto, apesar dos laivos de dandismo ou boemia e de certos contornos de ousadia, suas idéias e valores amadureceriam e murchavam com relativa facilidade, em grande parte fruto de uma escolaridade reduzida e de certas veleidades pessoais, freqüentemente acanhados ou mal assumidos.

Interessante lembrar que devido aos vínculos preservados com a Academia de Belas Artes, tais características e nomes foram sumaria e incessantemente desqualificados pelos modernistas que emergiram nos anos 20. Por sua vez, o acesso ao mundo metropolitano ou cosmopolita só era possível aqueles artistas depois de muito empenho, quando não, agruras, uma vez que dependiam de bolsas, premiações e toda sorte de subvenções. Via de regra, tratava-se de uma inserção de bordejos, cujas repercussões eram imensamente maiores para os visitantes do que para os visitados, pois adentrar no circuito europeu, quer para estudar, conhecer ou freqüentar não ocorria sem deslumbramento pelas imagens familiares e próximas e, ao mesmo tempo, distantes e fetichizadas. O caminho mais confortável e seguro era indicado por um repertório que valorizava as artes decorativas e as pinturas de gosto figurativo e de fácil compreensão, facilmente encontradas nas coleções particulares e nos ambientes de exposição.⁸ Tendo merecido pouca atenção por parte dos estudiosos, tentando ultrapassar os meros enquadramentos e convenções acadêmicas, cada um deles testemunha os esforços para encontrar as singularidades de sua poética, buscando uma espécie de síntese ou filtro sem maiores confrontos, garantia sem riscos de que as referências européias não precisassem ser abandonadas e as necessidades de sobrevivência pudessem ser asseguradas a partir da atividade artística. Fenômeno pouco analisado, quer se considere em termos de empenho, disciplina ou ambição pessoal, quer se considere em termos de esforços geracionais, tanto do ponto de vista estético como político e também luta inóspita, repleta de esforços fracassados, cujos resultados só seriam entoados pela geração seguinte, auto-proclamada como protagonista de maior destaque a partir da segunda década do século XX.

Assim como ocorreu a muitos artistas que foram seus contemporâneos, testemunhando a chegada de um novo século, Virgílio Várzea o fez mais com um olhar

⁸ TARASANTCHI, Ruth. **Pintores paisagistas São Paulo, 1890 a 1920**. S.P.: EDUSP/IOESP. 2002.

direcionado para o anterior e para certas preocupações românticas, voltando-se para um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra, mas também não fascinado pelas promessas de progresso e civilização. Desconfiado das inovações tecnológicas, preservou crenças e ambições sobre o poder intelectual de produzir mudanças e interferir no destino civilizatório, guardando-as em geografia onde estes poderiam se refazer, encontrando no interior de sua obra um lugar onde certas afecções puderam sobreviver.

Empreendimento deste meio e dos esforços para nele inserir suas marcas, consideradas predominantemente pelos seus críticos como de natureza paisagística e marinheirista, seus textos remetem à produção de uma literatura figurativa, que se reconhece pela busca da equivalência narrativa aos recursos pictóricos e se baseia na crença de que poderia produzir pelas palavras uma cartografia visual alcançada pelos enquadramentos espaciais, pelas descrições humanas e digressões culturais. Desdobradas a partir da premissa que celebra a equivalência entre dizer e ver, suas páginas foram atravessadas pela redução proposital da intensidade dramática, pela desaceleração intencional das ações e pela retensão do movimento, esforço que não apenas centraliza e enfoca como também paralisa as cenas e enredos. Dimensão que se concebe numa espécie de tela monocromática ou perspectiva fotográfica, onde os dramas empalidecem pela suspensão do imprevisível, docilizando as inquietações, consolando os torvelinhos do destino e as confusas paixões da alma. Apostando no ajuste simétrico entre as imagens visuais e as imagens dizíveis, parece confiar na sua transitabilidade, sem perdas nem abismos, aproximando o sentido de aparência e aparição, significado e revelação.

Ao mesmo tempo, a produção literária deste escritor também remete à experiência do homem moderno e urbano, mediano de posses e instrução que, reconhecendo-se como nascido na periferia, aspirava chegar ao centro, não pela abundância material e econômica, mas pela única via que lhe parecia possível: a da trajetória intelectual e artística. Através desta via, compatibilizada pelo grau de escolaridade e pelo alcance das sociabilidades, alguns nomes chegaram, não apenas ao circuito do jornalismo ou da vida literária, mas também às esferas mais elevadas da burocracia e mesmo da carreira diplomática. Que o digam Aluísio Azevedo, Coelho Neto e Graça Aranha. Porém, se num país de analfabetos ler consistia numa distinção social e escrever numa ambição, a literatura tornava-se um duplo e grande fetiche. Neste sentido, Virgílio Várzea tinha 21 anos quando publicou seu

primeiro livro na Ilha-capital de Santa Catarina e 47 anos quando chegou ao 15º e último livro publicado, morando há vários anos na capital federal. Neste ínterim viu frustradas suas quatro tentativas para ingressar na Academia Brasileira de Letras. Embora os registros de contra capa e orelha anunciassem os títulos que se seguiriam, ao findar a primeira década do século XX até sua morte aos 77 anos, não voltou mais a publicar livros, ainda que tenha vivido acontecimentos marcantes como a primeira guerra mundial, o advento vanguardista, as duras crises econômicas que assolaram as Américas e a ascensão de regimes centralizadores e totalitários, além de inovações tecnológicas inusitadas que marcaram o entre-guerras. Inserido num meio em que a escala de reconhecimentos e atribuições simbólicas privilegiavam o circuito da corte capital-federal, predominantemente ligado aos meios letrados e acadêmicos, em topografia bastante estreita e disputada, trata-se de um escritor assolado pelos temores do anonimato, assinalando na recorrência às singularidades de sua terra natal uma estratégia para chegar ao centro, sem perder os vínculos que reconhecia como sendo os de sua origem. Ao que parece era assim que pretendia saltar e refazer seu itinerário, reiventando suas possibilidades, provavelmente até os limites do próprio nome paterno que recebera:

Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar exceto o nome, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o, o que equivale a chamar o outro ou dele se lembrar....⁹

Todavia, ao levar adiante os compromissos contidos no nome escolhido pelo pai, Virgílio Várzea tomava para si a injunção de *viver para contar*, esperando alcançar uma fama literária alicerçada sobre as convenções, inserindo-se sem afrontar e buscando nas palavras um sentido contido na atribuição que lhe fora destinada ao nascer. Mas resistia ferrenhamente a possibilidade de *contar para viver*, ultrapassando as experiências vividas num jogo para decifrar-construir enigmas e/ou pulverizando os fenômenos apreendidos através da proliferação narrativa. Incauto, não percebeu que a sua matéria literária era feita

⁹ DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. S.P., Papirus, 1995. p. 41.

de um temor que resultou em temática recorrente, visitada pela face da mediocridade por Balzac¹⁰ e Flaubert¹¹, bem em tempos em que a sensibilidade romântica avistava a emergência de um segmento crítico e marginal em relação aos circuitos de poder e mecenato artístico, boêmio e ambíguo em relação aos valores burgueses predominantes, mas ainda não suficientemente visíveis como vanguarda. Temática igualmente abordada pelas faces da precariedade e limitação do provincianismo em George Eliot,¹² pela ausência de qualidades morais ao modo de Robert Musil¹³ ou pela compleição débil e natureza imperfeita à maneira de Machado de Assis.¹⁴

Eis o problema do *vulto* que se coloca como questão a ser pensada nesta pesquisa: oscilando entre o peso do nome herdado e o semblante vaporoso e tênue, fantasmagoria através da qual nada há para desmascarar ou revelar. A rigor, trata-se de inquietações que não podem ser lidas por mero enquadramento ou como expressão de um tempo e nem diluídas em leitura extra-texto, devido aos riscos de sua completa evanescência, mas podem ser lidas como aquelas imagens multiplicadas que surgem nos aparelhos de TV devido às más condições de recepção e que o dicionário simplesmente denomina *fantasma*. Neste sentido, ainda que aparentemente percorrendo trajetória contrária às contumácias dos contos de Borges, que considerava inútil desenvolver um destino passado que pudesse ser bem resumido, inspiram o presente estudo as preferências e táticas borgeanas voltadas para os destinos banais e enredos ordinários, perseguidos até arrancar-lhes o inusitado.

Discorridos alguns traços de Virgílio Várzea sobre os quais esta pesquisa se detém, emergem algumas recorrências que vão se desdobrando como problemas a serem examinados. Assim, como primeiro aspecto, destacam-se as análises relativas às sensibilidades e percepções singulares, obliterando tanto o encaixe desproblematizado da relação *vida e obra* como a confirmação canônica das compilações e taxionomias em clave das apologias ressarcidoras de esquecimentos e/ou que precisam justificar o protagonista celebrando sua importância em condição grandiosa. Do mesmo modo, escolher Virgílio

¹⁰ BALZAC, Honoré. **A obra prima ignorada**. S.P.: Comuniqué Editorial, 2003 (escritos datados de 1831)

¹¹ FLAUBERT, Gustav. **Madame Bovary**. S.P.: Martin Claret, 2003, 408 p. (Texto datado de 1856.)

¹² ELIOT, George. **Middlemarch. Um estudo da vida provinciana**. R.J.: Ed. Record, 1998. (escrito inicialmente entre 1869 e 1871).

¹³ MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. R.J.: Ed. Nova Fronteira, 1989. (manuscritos datados de 1919).

¹⁴ ASSIS, Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas/Esau e Jacó. In: **Obra completa**. vl I. R.J.: Nova Aguilar, 1997. (Dos seus 9 romances publicados, Memórias ... é o 3º e data de 1881 e Esau ... é o oitavo, sendo datado de 1904.)

Várzea como protagonista não implica proceder um enquadramento a partir de certo gênero ou estilo, movimento ou escola literária que se confirma pela presença de um padrão, freqüente ou incomum, ainda presente ou já desaparecido. Reconhecendo a chave *cânone-epígone* como um regime de verdades sobre o saber literário, sua ultrapassagem implica em buscar outros elementos capazes de atualizar o pensamento crítico. Empreendimento que se inscreve numa história de concepções de mundo, sobretudo aquela em que a criação tece certas autonomias e desvios, enquanto seu criador se configura como uma espécie de sobrevivente inapto que perde-incorpora e delega-transmite de modo estrangeiro e impuro a tradição artística, a partir de uma poética que reconhece na palavra uma pintura e assim aproxima os códigos da linguagem visual e verbal.

Ao buscar os esforços de um autor para registrar-descrever imagens concebidas como registros visuais retidos pela memória ou capturada pela imaginação, é preciso prestar atenção não apenas nos limites borrados entre o caráter científico e o romântico, mas particularmente ao próprio mecanismo que opera ratificando e realçando como sinônimo ou peças perfeitamente cambiáveis a linguagem visual pela visível e a linguagem visível pela dizível. Neste sentido, ao inscrever as fabulações literárias sobre a experiência visual que parece povoar as preocupações e interesses deste escritor, também se apresenta o problema da legibilidade da própria crítica literária, nublando fronteiras entre uma *história da literatura* e uma *literatura na história*. Pelas linhas esmaecidas do *quase-já lido* e do *quase-já esquecido* é preciso providenciar uma análise distanciada das abordagens simétricas e fechadas que generalizam os textos em contextos extrínsecos à obra, onde as particularidades são dissolvidas no quadro dos estudos sociológicos ou culturalistas, domesticando as surpresas posto que:

Indagar sobre o lugar específico da arte hoje, ensaiar definições extrínsecas do fenômeno artístico, significa situar-se até certo ponto contra a tendência dominante na esfera dos chamados estudos culturais, que trabalham preferencialmente com uma certa definição extrínseca de arte. Entenda-se por extrínseca uma definição basicamente convencional ou institucional da arte, o tipo de definição pragmática que seria esperado da sociologia ou da antropologia (...) Nesse tipo de abordagem, é sempre alguma modalidade de interação social que está sendo falada através do objeto de arte (...) Parece que os assim chamados estudos culturais tendem a consolidar-se como disciplina de

*descrição e análise das pulsões e dos imaginários sociais através dessa atividade hermenêutica mediadora, dirigida para toda e qualquer prática sócio-cultural e para todo e qualquer objeto simbólico, aí incluídos aqueles usualmente reconhecidos como práticas e objetos de arte.*¹⁵

Cabe ressaltar que, no percurso que compreende do início ao final desta pesquisa, dois pressupostos foram abandonados. Um diz respeito ao fato de que Virgílio Várzea seria uma sorte particular de escritor-pintor ou pintor de palavras, pois na linha imaginária que vai de Dante Alighiere¹⁶ a José Saramago¹⁷ haveria um fio considerando o ato de escrever como equivalente da arte de pintar. Reflexão que desponta no *paragone* de Leonardo da Vinci,¹⁸ ao priorizar a vitória da pintura sobre a poesia, mas acaba invertido por Lessing¹⁹, ao criticar as fronteiras indivisas entre pintura e literatura por se tornarem equivalentes sem saldos; sendo as mesmas distinções retomadas na sua porosidade em meados do século XIX por autores como Baudelaire.²⁰ Já o outro pressuposto abandonado diz respeito à idéia de pesquisa como um ato de colher evidências, seguir pegadas e trabalhar sobre vestígios, assentados como base para compreender um contexto político, cultural e estético particular, delimitado pelas especificidades e precisões de um tempo. Assim, compreender as

¹⁵ MORICONI, Ítalo. Sublime da estética, corpo da cultura. In: Raul Antelo & outros. **Declínio da arte, ascensão da cultura**. Fpolis: Letras Contemporâneas, 1998, p.67.

¹⁶ ALIGHIERE, Dante. **A divina comédia**. S.P.: Nova Cultural, 2002. (Escritos redigidos entre 1307 e 1321.) Além do fato de que seu protagonista é um discípulo de Virgílio que o acompanha pelos diferentes ciclos do inferno ao paraíso revisitando a própria trajetória humana e literária, há também a instalação da novidade moderna, diferentemente da iluminação divina medieval: a aprendizagem do poeta ocorre pela palavra, pelo pensamento e pela visão. Daí que cada cena é descrita também como um quadro ou tela, posteriormente retomada pelas páginas de Byron, Borges, Calvino e Haroldo de Campos, mas também pelas telas de Turner, Delacroix e Gericault, dentre outros.

¹⁷ SARAGAMO, José. **Manual de caligrafia e pintura**. S.P.: Cia das Letras, 1992, p. 06: *É isto que sinto (ou de maneira confusa, sem gumes nem polpas vivas) quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo (amanuense de registro civil sem arquivos) que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer.*

¹⁸ CARRREIRA, Eduardo (org). **Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura**. Brasília: Ed. UNB/IOESP, 2000. (manuscritos redigidos entre 1480 e 1518.)

¹⁹ LESSING, Gotthold. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. S.P.: Ed. Iluminuras, 1998. Relacionando a escultura de Laocoonte ao texto de Virgílio que o referencia, o autor defende que nem a pintura pode ser considerada como uma poesia muda e nem a poesia pode ser considerada como pintura falante. Sendo que cada obra de arte contém especificidades, confundi-las implica análises equivocadas.

²⁰ BAUDELAIRE, Charles. A obra e a vida de Delacroix. In: **Escritos sobre arte**. S.P.: Imaginário, 1998. Com o mesmo interesse e sensibilidade que abordou em *O pintor da vida moderna* e *As flores do mal*, pelo parentesco entre a crítica e a criação destaca o valor do artista que reconhece os heróis da modernidade: prostitutas, proletários, poetas, boêmios, vidas que acolhem seu destino, marcadas pelo efêmero e pela estampilha da fatalidade, cujos rostos não apenas se diluem na multidão, mas também assinalam a sua diferença, compondo-a.

singularidades de Virgílio Várzea resultaria numa operação de continuidades e encaixes, enquadramentos e molduras cujos afetos explicativos deveriam encontrar na distância algo que os tornasse reconhecíveis e familiares num processo destinado a preencher lacunas, fazendo falar o silêncio que pairava anteriormente.

Entretanto, entre *sinais*²¹ considerados como fontes reveladoras que iluminam uma época, inscrevendo-se num meio específico e seqüência temporal dada, e *sintomas*,²² reconhecidos como elementos recalcitrantes que fulguram como vibrações e ecos de sentimentos indômitos e inquietações irresolutas, as diferenças não parecem fáceis de distinguir e nem necessariamente são incompatíveis. Passando pela combinação de imagens diversas e opostas, pela composição de séries através da qual se produz sua recolha ou estoque e pela ressignificação ou associação proliferante de fragmentos estanques, pretende-se chegar ao território onde sobrevive o caráter estranho e inusitado que um dia as visou. Desse modo, mesmo na literatura mais ensimesmada e ilustrativa, que rejeita com renitência os sentidos secretos, repulsivos e desordenadores, trata-se de vasculhar menos pelo seu estilo ou conjunto e mais através de certas marcas que o tornaram único em suas combinações e particularidades.

Face à crise dos cânones estéticos, alimentada a duras penas pelos especialistas feridos no coração das incertezas contemporâneas, o recurso do *zapping*, procedimento que recusa a assimilação autômata para adentrar num arsenal, em busca tanto de retroleituras como de *aggiornamentos*. Profanando verdades legitimadas ou avançando sobre indefinições, o procedimento da *indébita appropriatio*. Combinando, sobrepondo e rearticulando códigos, a tentativa de evitar repeti-los, alimentada pela suspeita de que *a reta é a rota rota da arte*.²³ Face à ordem catalográfica já dada, as discursividades interiores ao texto, onde o que conta são menos as leituras de entrelinhas e mais os dilemas

²¹ GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas e sinais. Morfologia e história**. S.P.: Cia das letras, 1989.

BURCKE, Peter. **Testemunha ocular. História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

²² DIDI-HUBERMAN Georges. **O que vemos, o que nos olha**. S.P.: Ed. 34, 1998.

Idem, **L'image survivante, histoire de l'art et temps de fantoms selon A. Warburg**. Paris: Les Editions de Minuit, 2002.

²³ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea. Uma história concisa**. S.P.: Martins Fontes, 2001.

HEARTNEY, Eleonor. **Pós modernismo**. S.P.: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paulo et al **Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta**. S.P.: Cosac & Naify, 2002.

e contribuições de seus portadores, avistados em certos rasgos produzidos pelo manuseio documental, cujas fontes se des-hierarquizam e re-embaralham incessantemente.²⁴

Preocupações que remetem à tarefa de que pensar ocorre menos pela simplificação-representação do mundo e mais pela fabricação-construção de complexidades, recusando o que parece fácil em nome do enganosamente difícil, até encontrar algo que, não sendo uma simples acrobacia intelectual hermética ou pernóstica, permita reconhecer o surpreendente. No desafio esboçado, uma aventura e um risco, entre a travessia e o naufrágio intelectual, uma linha sutil que vai da densidade ao desastre. E posto que os sentidos só se armam a partir de um ângulo retrospectivo ou através do olhar retrovisor e que o método é o caminho depois de percorrido, melhor formular as questões que insistem: Pode a obra de um escritor pouco conhecido e de reduzida fortuna crítica tornar-se objeto da crítica literária? Como evitar a armadilha da diluição das singularidades em contextos homogeneizadores e extrínsecos e/ou das particularidades isoladoras e desconectadas que ignoram a formulação-armação de problemas? É possível construir um campo de análise onde o que prevalece e ainda pode ser dito incida sobre o estranho que escapa e surpreende, bem ali onde uma luz já posta parece apenas indicar o banal? O que pode ser feito com o nome de um escritor mediano, reconhecido pela sua amplitude diminuta e modesta fortuna crítica e o que se pode dizer sobre/atraves de sua obra? Como reincidir o periférico e o pouco qualificado sem cair na visada monótona e exaustiva das abordagens já feitas? É possível pensar a relação entre o escritor e sua publicação sem tornar ambas as instâncias

²⁴ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Imagens do pensamento**. Coleção Obras escolhidas, vl II. S.P.: Brasiliense, 1987, p. 234 e 235: *Não há nenhuma biblioteca viva que não abrigue em forma de livro, um número de criaturas das regiões fronteiriças (...) Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador (...) a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas, não que elas estejam vivas dentro dele é ele que vive dentro delas. E, assim, erigi diante de vocês uma das suas moradas, que tem livros como tijolos, e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela.*

WHITE, Hayden. **Meta-história. A imaginação histórica do século XIX**. p 43 a 56. Sublinha o caráter fictício das reconstruções históricas, sendo que as melhores escolhas quanto a sua abordagem implicam menos em critérios epistemológicos e mais em critérios estéticos e morais. Ao refletir os elos historiográficos que atravessaram do século XIX ao XX através das premissas do realismo, observa que a prefiguração poética de uma narrativa é que define os objetos de análise, determina a relevância dos fatos e a própria estratégia e organização do relato.

FABRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. S.P.: Unicamp, 2002. A partir dos anos 70, a arte é recolocada sem os sobressaltos da vanguarda, caracterizando-se pela apropriação como procedimento em combinatórias múltiplas e concebendo a tradição como cultura de signos à espera de colheita. Entre o desabamento e a ordem, *o presente deve arquivar o futuro e abrir-se ao passado..*

como meros equivalentes, evitando tanto a lógica da salvação pela exaltação do injustamente esquecido como o veredito do merecidamente ignorado? Até que ponto podem ser feitas as conexões *vida e obra*, biografia e criação sem que as mesmas sejam confundidas desavisada e/ou mecanicamente? Ao que parece, trata-se de meia dúzia de perguntas que acompanham este trabalho como presença silenciosa e entranhada, cuja renitência implica num certo abandono das perspectivas projetadas inicialmente, sem contudo indicar desistência de algo que permanece e se refaz.

Embora esforço inelutável, contornando os perigos das respostas jamais satisfeitas e dos problemas infinitamente desdobrados, a definição em capítulos: no primeiro, *Virgílios*, cartografia da fortuna crítica de Virgílio Várzea reconhecendo os horizontes e limites que permitem dizer-ver sua obra. No segundo, *Corpus*, constelação delineada pela relação retrato-biografia, confrontando as questões da literatura tanto pela autobiografia como pelos abismos da alteridade e do alhures. No terceiro, *Cromos*, uma discussão sobre o empilhamento e o descontexto, a série e a coleção como imagens de uma sensibilidade que incorpora a natureza morta desdobrada pela estética que vai da *vanitas* ao *kitsch*, passando pelo *memento-mori*. Por fim, *Atlas*, reflexão sobre o espaço e a paisagem como imagens compostas e recombinadas da Arcádia, heterotopia própria da arte e de seus esforços para dizer e ver o ambiente literário pelas irresoluções e suspensões, contaminações e derivas. Em cada um dos capítulos, a presença constante de um esforço, tanto para evitar a análise em clave cânone-epígone, como para conformar a crítica na clave do gênero paisagista-marinheirista, duplicado quer no sentido realista ou regionalista de findos oitocentos e princípios novecentistas, quer no sentido de uma temática universalizante, incorporada numa tradição de longa duração de navegadores e viajantes. No exercício de quem não ignora o Virgílio de Eneida e guia de Dante, mas escolhe seu homônimo das terras chãs como um outro inquilino do *jardim dos caminhos que se bifurcam*,²⁵ um passado é atualizado, ora abordando as imagens de uma literatura periférica como um objeto, ora considerando as imagens periféricas de uma literatura como um estranho. Questão de espectros!

²⁵ BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**, vl 1. S.P.: Ed. Globo, 2000, p. 551: (Texto datado de 1941.) *Detive-me, como é natural, na frase. Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam. Quase de imediato compreendi, a frase vários futuros (não a todos) sugeriu-me a bifurcação no tempo, não no espaço (...) cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras (...) Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos que também proliferam e se bifurcam.*

I CAPÍTULO: VIRGÍLIOS

Observei que não existe coisa no mundo que não seja ornada de sonhos, tomada por signo, explicada por algum milagre, e isso tanto mais quanto a preocupação pelas origens, pelas primeiras circunstâncias é mais ingenuamente forte. E é por isso, sem dúvida, que uma sentença foi pronunciada por um filósofo cujo nome não sei mais: NO PRINCÍPIO ERA A FÁBULA.

Paul Valéry, in: *A alma e a dança*

Este capítulo apresenta uma cartografia, a partir da qual o nome do escritor Virgílio Várzea foi visibilizado pela historiografia literária. Encarando o exame de sua fortuna crítica pelos registros que permitem *dizer-ver* sua obra, a principal base documental é constituída por fontes que, tanto em termos espaciais mais amplos, consideram as análises conforme uma perspectiva nacional, como as que, em termos mais restritos, abrangem um circuito reconhecido pelos limites estaduais. Em perspectiva temporal, em sua maioria, estes mesmos registros fundamentam-se na ordenação sucessiva e irrepetível de acontecimentos, através de séries que, evitando as instabilidades e desvios, buscam a homogeneidade dos padrões literários pelos encaixes e generalizações de conjunto.

A despeito de certas diferenças e discordâncias que guardam entre si, persiste no conjunto desses saberes taxionômicos uma preocupação com os cânones literários, problemática que reatualiza a questão da sobrevivência póstuma afirmada pela fama e alimentada pelo iniciado-especialista. Absolutizando grandezas em termos de cânone-epígone, tais saberes procuram pelas galerias da memória escrita, os nomes e obras eleitas, definindo-se na instância da síntese e do âmbito pedagógico. Tratando de avaliar a procedência e especificar a natureza de uma boa e necessária obra de arte, esforçam-se para resgatar o sentido autêntico da obra, inscrevendo suas atribuições e especificidades nas molduras da literatura moderna e nos limites da nação. Tal perspectiva acaba por redefinir os limites do pensável, delineando um campo conceitual composto por regras e classificações capazes de tornar possível certas distâncias e aproximações entre as obras consideradas.

Avistado como ponto no universo desta cartografia, *um e muitos*, o nome Virgílio Várzea remete a uma tessitura bem mais ampla, cujo lastro está dado pela definição de fronteiras territoriais, pela legitimidade de uma língua comum e pelos pressupostos de uma mesma identidade cultural, ainda que sublinhada por certas variedades. Nestes estudos ganham relevo os vínculos entre literatura e nacionalidade, revestidos de condição de inventário, tratando-se de refletir sobre a constituição de uma herança e dispositivo, ao mesmo tempo *afirmador-criador* e *confirmador-ratificador* de séries por onde comparecem nomes e atribuições. Destacado por uma ordem classificatória e servindo a propósito por vezes distintos, tal mecanismo, por um lado, espacializa as obras e autores de *pouco ou reduzido interesse*, cuja menção se deve ao caráter isolado, pitoresco ou distanciado em relação aos nomes considerados ilustres ou de grandeza expoente; e por outro, ressalta os filhos talentosos e diletos, quer em proposição com ênfase mais cientificista ou mais laudatória, onde os irreconhecimentos e insignificâncias parecem compensados, ora na perspectiva do local para o nacional, ora do nacional para o europeu.²⁶

²⁶ Seu contraponto pode ser avistado em estudos onde são priorizados as análises comparadas, elaboradas a partir de esboços e notas, fragmentos e ensaios, cujas abordagens diferem significativamente dos esforços para definir-classificar, legitimar cânones e identificar epígonos. Constituem-se em casos bastante exemplares os estudos que seguem:

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário. Razão e imaginário no Ocidente**. S.P.: Ed. Brasiliense, 1984. Pela teoria literária reflete sobre os lugares da ficção no cotidiano. Discutindo o papel da mimesis e passando pela subjetividade no romantismo, chega aos textos de Michelet, Euclides da Cunha e Machado de Assis.

A propósito da percepção ou compreensão implícita acerca de uma inserção literária que ocorre pelas fimbrias acanhadas da colônia-província em relação à metrópole-Europa, não deixa de ser tentador lembrar o paradoxo indicado por certo comentarista, depois de enumerar a obra visível de Pierre Menard. É que em sua obra subterrânea e inconclusa, ficara guardado o *assombroso propósito* de escrever Quixote, não pela cópia, mas pela coincidência com as palavras de Cervantes. Porém, reconhecendo que *não há exercício intelectual que não resulte ao fim inútil*, depois de muita fadiga e vigília, o empreendimento teve suas milhares de páginas manuscritas e rascunhos destruídos. Os sucessores que quisessem ler aquela espécie de palimpsesto, a fim de poder exumar sua própria barbárie, teriam que ressuscitá-lo constantemente, entesourando *antigos e alheios pensamentos*. Só assim, recorrendo ao anacronismo deliberado e às atribuições errôneas, *Odisséia poderia ser lida como se fosse posterior a Eneida*, na condição de destino irreal e leitura infinita, técnica inventada por Menard, talvez sem querer, mas graças a sua ambição.²⁷ Desse modo, em posição deslocada e inatual, o crítico-intelectual é obrigado a relembrar a tradição, buscando infinitamente a identidade extraviada de sua cultura, ainda que correndo o risco de naufragar em pressas e simplificações.

Neste leque que se abre, ignorando a área sombria, uma zona de luz inside sobre o que se considera recuperar, resgatar, iluminar, visibilizar.²⁸ Em grande parte, prevalece através dos conjuntos constituídos e no que poderíamos chamar de taxionomias literárias, a impossibilidade de *compreender-explicar* os efeitos de acontecimento que se constroem na

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil Qual Romance?** R.J.: Ed. Achiamé, 1984. Examina a relação entre paternidade, autoria e nacionalidade, discutindo a estética naturalista em sua historicidade e carga ideológica.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. S.P.: Cia das Letras, 1989. Aborda quatro temas sobre o contexto cultural brasileiro pela via do fenômeno literário, passando da tradição modernista ao narrador pós moderno, das relações e referências européias e americanas ao exame das tendências literárias e propostas metodológicas com ênfase no social.

ANTELO, Raúl. **Algaravias**. Fpolis: UFSC, 1998: Refletindo sobre os elos que ligam literatura e enunciados nacionais chega a noção de *nação eventual*, regida não pelo caráter constitutivo e essencial e sim pelo contingente e condicional. Criticando as literaturas lineares de texto e contexto, aborda o romance histórico como ficção fundacional, tomando também os textos díspares e dispersos para perceber a nação como espaço discursivo.

²⁷ BORGES, Jose Luis. Ficções/Funes, O memorioso. In: Jorge Luis Borges. **Obras Completas**. S.P.: Ed. Globo, 2000, vI I, p.490 a 498.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. S.P.: Ed 34, 1998. Numa das fábulas que constrói para refutar a máxima cara ao minimalismo sobre o fato de que *o que vemos é só o que vemos*, discute a experiência do achado arqueológico e o problema de sua legibilidade. Assim, face a um objeto escavado ocorre uma operação anacrônica presentificando algo que jamais tivemos nem teremos, ao mesmo tempo em que se produz o consolo das recordações encobridoras que se confrontam com seu próprio destino, conflagrando a produção de um pretérito.

dimensão intrínseca do texto e se constituem como recurso e recorrência capazes de produzir e alimentar não apenas a própria lógica e funcionamento textual, como também sua reprodução. Esforço semelhante ao de compilar um dicionário, sem deslocar ou ultrapassar as molduras do instituído, predomina a aceitação das classificações herdadas, sendo seus portadores reconhecidos como porta-vozes capazes de autenticar e transmitir as grandezas, os gêneros e os conceitos, além de assegurar a originalidade das tradições e estéticas. Do mesmo modo, colocando o problema da herança e da transmissão do patrimônio literário sem questionar o solo onde medraram as regras classificatórias, nem estranhar os critérios através dos quais as mesmas definiram lugares, permanece a ausência de problematização sobre os princípios que sustentam as seqüências e agrupamentos, bem como a seleção de autores, obras e nexos, capazes de familiarizá-los.

Operando por dualidades como forma conteúdo, dimensão-proporção, centro-periferia, universal-particular, cópia-original, cultural-natural, interior-exterior e assim por diante, os procedimentos classificatórios não cessam de enviar ao caráter arbitrário, em cujas bases se assentam as dimensões e proporções que caracterizam tanto escolas e movimentos, como escritores e obras, remetendo às instâncias do implícito e do aleatório. Através de tais inclusões-exclusões taxionômicas, podem ser lidas não apenas as contradições como também as fronteiras porosas e conflitantes de uma história sobre as compreensões e percepções acerca do *dizer literário* e das diferentes maneiras de inseri-lo ou combiná-lo, apagá-lo ou realçá-lo. No terreno destas heterogeneidades, o que aparece pode ser lido como um regime de verdades, cujo empreendimento para pensar lugares, dizer hierarquias e ver agrupamentos e trajetórias se constitui num problema que reclama maior atenção.

Indicando certos rasgos como riscos ou fendas que atravessam cada ordenação taxionômica destinada a derrotar o silêncio e as diferenças através de agrupamentos padronizados por estéticas e estilos ou conjunto de vidas e obras artísticas, destacam-se algumas incisões. São elas: origem como artifício, classificação como heteróclito, gênero como dispositivo e texto como disseminação. Para melhor perceber o horizonte desta reflexão, o nome de Virgílio Várzea será reconhecido em nuances distintas, mas em boa parte complementares: como sombra de Cruz e Sousa e talento pouco desenvolvido; como presença-ausência numa temporalidade e meio em que atravessa despercebido; como um

paisagista-marinheirista de pálidas colorações e como expoente injustamente esquecido que deve ser reinserido. Assim, identificado por críticos de diferentes procedências teóricas e políticas, nos registros dos comentadores-conhecedores de sua obra prevalece um movimento pendular que vai do pálido ao brilhante colorista, do paisagista náutico com pendores universalistas ao paisagista regional que jamais esqueceu suas gentes, do escritor pouco talentoso ao muito original, do autor que não merece maior atenção ao que não foi suficientemente estudado.

1 – A sombra e o artifício da origem

Adentrando num terreno onde nascem e são constituídos os recortes narrativos, a partir do qual os fenômenos literários são avistados, melhor começar pela reedição recente de uma coleção escrita por um crítico em meados do século XX. Trata-se de um esforço enciclopédico, onde sobressaem menos as problematizações inusitadas e mais a preocupação com a sistematização dos conhecimentos passados. Destinado a um público amplo, o mesmo também pretende se constituir como via de acesso a novas investigações, sem contudo abrir mão de certos pressupostos, destacando-se entre os mais caros, o da *origem*. Justo num tempo em que as experimentações de vanguarda talvez começassem a assombrar com o embaralhamento das fronteiras entre as artes plásticas e literárias e os desdobramentos do concretismo produziam em São Paulo o *Grupo Ruptura*, encabeçado por Haroldo de Campos e Décio Pignatari e no Rio de Janeiro o *Grupo Frente*, encabeçado por Ivan Serpa, Lígia Clarck, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa,²⁹ a história da literatura aparece reivindicada como contraponto às experimentações vanguardistas.

Em conformidade com esta empreitada que seguramente lhe demandava grande fôlego, ao abordar a narrativa simbolista *Afrânio Coutinho* apresentou Virgílio Várzea

²⁹ RIBEIRO, Marília Andréas. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/Artes, 1997. cap I.

como *um dos primeiros e mais prezados amigos de Cruz e Souza*, tendo iniciado juntos a condição de literatos. Mencionando diversos de seus títulos publicados, lembrou esse *marinheiro que foi no seu tempo chamado de Loti brasileiro, a feição decadente e flagrante, apesar de sua tendência, por fim vitoriosa, para o naturalismo*,³⁰ embora não o inscrevesse na parte destinada a esta estética. Colocando-o ao lado de outros nomes do simbolismo, ressaltou que ainda estava por ser estudada a relação desta estética com o parnasianismo, a qual aparentando certas irreconciliações deveria ser considerada no quadro das guerrilhas estéticas européias no período e não por um *estalão francamente provinciano*.³¹ Neste mesmo volume, assinalando o realismo, o naturalismo e o parnasianismo como sendo os grandes movimentos literários que se desenrolaram da segunda metade do século XIX ao início do século XX, avistou o simbolismo, o impressionismo e o modernismo como seus sucessores. Entre estes dois momentos destacou o regionalismo, distinguindo entre o nortista e o nordestino, o baiano e o central, o paulista e o gaúcho, mas ignorou as particularidades da ambiência literária de Virgílio Várzea. Apenas ao abordar os contos realistas, entre Coelho Neto e Arthur de Azevedo, apresentou brevemente o autor de *Mares e Campos* como *marinheirista de largos recursos na evocação das paisagens costeiras do sul do país*.³²

No último dos seis volumes, o crítico destacou que no Brasil as escolas literárias freqüentemente apresentaram marcos imprecisos e tiveram suas fronteiras pouco definidas. Assinalando certos elos entre as imagens literárias e as pictóricas, reconhecia instâncias comuns em que ambas poderiam ser lidas, tais como no caso de Machado de Assis, cujo realismo literário estaria em conexão com a argúcia da personalização pictórica, tanto de Rodolfo Amoedo como de Belmiro de Almeida. Neste mesmo tipo de associação, também avistou Cruz e Sousa e Afonso Guimarães em companhia de Eliseu Visconti, Castagneto, Navarro da Costa e Timóteo da Costa.³³ Curiosamente, nenhuma reflexão foi destinada ao paisagismo de Virgílio Várzea.

Ainda que de modo implícito ou involuntário, o esforço anti-embaralhamento de atributos e fronteiras artísticas e a reivindicação das especificidades da história literária

³⁰ COUTINHO, Afrânio (dir). **A literatura no Brasil**. S.P.: Global, 2002, vl IV, 6ª ed, p.468, 6ª ed. (1ª edição datada de 1955-1968, desde então dividida em seis volumes)

³¹ Ibidem. p. 519-520.

³² Idem. **A literatura no Brasil**. S.P./ R.J.: Ed. Sul Americano, 1955, vl II, p. 23-57.

³³ Idem, **A literatura no Brasil**. S.P.: Global, 2002, vl VI, 6ª ed, p. 188-189.

persistiu. Em fins do século XX, outros registros permanecem sob o mesmo foco historiográfico assinalando Virgílio Várzea como presença menor em relação ao nome de Cruz e Sousa.³⁴ Nessa parceria seu nome aparece desde bastante jovem pelos jornais episódicos de sua terra natal, registrando inicialmente uma clave naturalista e parnasiana, mas prosseguindo em idade adulta como colaborador em jornais simbolistas de São Paulo.³⁵ Nada muito diverso do que registrou **Alfredo Bosi** em duas simples frases, destacando Cruz e Souza como expressão simbolista, remetendo as leituras de Darwin, Spencer, Haeckel, Zola, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, dentre outros. Rapidamente é lembrado o livro *Tropos e Fantasias* que a dupla de amigos escreveu juntos em 1885 e onde se alteram páginas sentimentais e anátemas escravistas.³⁶

Ao que parece os esforços empreendidos por Afrânio Coutinho, no sentido de contrapor-se aos experimentos vanguardistas de meados do século XX e remeter à origem das escolas e movimentos literários também levaram à reedição de obras resgatadas do seu esquecimento em momento de reivindicação dos antecedentes da literatura moderna, fenômeno registrado com empenho mesmo entre os escritores menos conhecidos quer do público leitor quer do mais especializado. Assim, provavelmente por ter conhecimento deste tipo de abordagem é que outro crítico literário, **Ledo Ivo**, apresentador de dois livros em edição fac-similar de 1994, não encontrou em *Tropos e Fantasias* nenhum sinal visível do deslumbrante *Broquéis*, publicado por Cruz e Sousa oito anos adiante àquela coletânea de poemas em prosa. Apesar da coletânea conter doze poesias, seis para cada um dos dois poetas, toda a ênfase da apresentação é conduzida para o nome que se tornou posteriormente mais notável. Para o mesmo apresentador, o autor de *O brigue flibusteiro* também não renunciava uma *lavrada e às vezes rútila prosa marinha (...) com seu forte teor realista bordado de espumas simbolistas*.³⁷ Ao lado de Virgílio Várzea, Cruz e Sousa, foi a ausência mais notada: *não está ao lado de si mesmo, e promulga para todos nós prova de uma inexistência. Nem mesmo em estado de promessa ele se delinea diante de nós,*

³⁴ CASTELO, José Aderaldo. **A literatura Brasileira. Origens e unidade**. S.P.: EDUSP, 1999. vl I, p. 346

³⁵ Ibidem. p. 361

³⁶ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. S.P.: Ed. Cultrix, 1999, 34ª ed, p. 268 e 271 (1ª ed. datada de 1970).

³⁷ LEDO, Ivo. A Porta de Ouro. In: **Tropos e Fantasias**. R.J/Fpolis: Ed. Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994, p. VII

*como uma dádiva futura (...).*³⁸ Proveniente dos pendores parnasianos iniciais, em sua *escuridão existencial e estética*, deste poeta teria advindo uma *revolução poética e alquimia do verbo* no território experimental da poesia em prosa, onde um *turbilhão de sideralidades e vertigens arrasta o leitor, conduzido pelo poeta.*³⁹

Na segunda apresentação, destinada aos contos, Ledo Ivo⁴⁰ observou que a sucessão dos dias e dos anos, que é também um oceano engoliu a figura e a obra de Virgílio Várzea, tornando-o apenas um nome na incômoda e numerosa relação de naufragos que compõem a sua galeria de desaparecidos (...) dada a sua condição de figurante da ebulição cultural do nosso simbolismo. E, continuando a apresentação da coletânea, registrava pelas páginas iniciais não numeradas que, apesar de sua notória e comprovada participação neste movimento, o hibridismo estético de Virgílio Várzea o teria levado a perder para a descrição das paisagens, nomeadamente nos instintos em que seu olhar capta as luzes do céu e as cores do mar, conduzindo seu olhar até os personagens humildes e rústicos, a transbordar como uma provida rede de peixes, reapresentando pela palavra literária a vida miúda dos pescadores e demais habitantes dos vilarejos praieiros. Ao lamentar que o autor das cenas náuticas, litorâneas e portuárias não tivesse persistido nesta empreitada, o mesmo crítico apontava o abandono de uma possibilidade que poderia ter feito dele o Jack London brasileiro ou um Pierri Loti Tropical.

Em temporalidade aproximada e guardando certas semelhanças quanto às perspectivas estéticas de Afrânio Coutinho, salvar do esquecimento torna-se um dispositivo de afirmação também para os intelectuais de abrangência local, particularmente, quando surgia a primeira instituição de ensino superior no Estado de Santa Catarina. Publicada em meados do século pela recém-nascida *Faculdade Catarinense de Filosofia*, o professor de literatura **Oswaldo Ferreira de Mello Filho** afirmava que, excetuando alguns estudos, quase nada fora escrito sobre *a história da literatura deste estado sulino*. Observando que se, no âmbito dos estudos nacionais as atenções se voltaram mais para Cruz e Sousa, Virgílio Várzea assim como Araújo Figueiredo permaneciam *quase desconhecidos*. Salientando

³⁸ Ibidem. p. VIII

³⁹ Ibidem. p. X

⁴⁰ Idem. Introdução: Cheiro de maresia. In: **Mares e Campos**. R.J/Fpolis: Ed. Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994.

que, *Ecumênica ou particularizada é uma produção que aí está e que deve ser estudada*,⁴¹ considerava importante destacar os autores que se voltaram e falaram sobre Santa Catarina lembrando que embora presentes em outras áreas *No litoral é onde sem dúvida se tem concentrado a maior parte da atividade intelectual do Estado*. Contrapondo-se às áreas de colonização, particularmente alemã e italiana, remetia ao passado cultural português para explicar tal fenômeno, enquanto as limitações econômicas, *fruto de colonização defeituosíssima* e do reduzido número de leitores de outras áreas, ajudaria a explicar o fenômeno oposto.⁴² Apesar de admitir a assimilação e a aculturação fora do eixo luso-brasileiro e a pluraridade cultural como fator de progresso, iniciava suas análises desde a fundação do primeiro núcleo de povoamento na Ilha de Santa Catarina. E prosseguia destacando o papel do naturalista Fritz Muller que lecionou no Liceu Provincial desde 1857 e 1876 e do Presidente Provincial Gama Rosa que cercou-se de um grupo de jovens para estudar Zola, Flaubert, Eça de Queirós. O mesmo professor procurou ainda mostrar que a vida na pequena Ilha de Santa Catarina foi gradativamente retirada de seu marasmo para ativar certa vitalidade intelectual a partir de uma geração dos inícios de 1880, a qual travou polêmicas e contraposições aos seus antecessores românticos.

Num capítulo destinado a abordar a primeira geração do realismo na poesia de Luiz Delfino e a prosa de Virgílio Várzea, observou sobre este que: *Não importa que na capital federal escrevesse quase toda a sua vida; nem importa que lá ou em Lisboa mandasse imprimir seus livros; porque as praias de Canasvieiras e suas colônias de pescadores, as engenhocas de cana e as plantações de mandioca são a constante de sua prosa toda reminiscências (...)*. E assim, do alto de sua cátedra aquele professor de literatura ainda salientava que *não nos interessa o fato de ser tão catarinense o nosso Virgílio Várzea, pois mais importante é ser ele, até hoje, o único marinheirista autêntico da América Latina, formando com Melville e Jack London, o trio dos cronistas do mar que as Américas oferecem ao mundo*.⁴³ Diferentemente do baiano Xavier Marques e do paulista Vicente de Carvalho que viveram a beira-mar, Virgílio Várzea teria vivido dentro do mar, experiência que resultaria em profunda compreensão sobre a alma do pescador e do marinheiro no seu

⁴¹ MELLO FILHO, Osvaldo Ferreira de. **Introdução a História da literatura catarinense**. Fpolis: Centro de Estudos Filológicos/Faculdade de filosofia 1958, p.10.

⁴² Ibidem. p. 15

⁴³ Ibidem. p. 88

barco. Autodidata como Cruz e Sousa, Araújo Figueiredo e Santos Lostada, seu talento, sua infância, seus amigos e suas leituras teriam orientado sua obra como um marinheirista, a qual ainda estaria a clamar por estudos mais profundos. *E se há um responsável por aquele exagero de tintas, por aqueles exuberantes e às vezes intrusos painéis, então foi aquela profunda identidade que chegou, parece muita vez, a provocar a absorção do humano pelo meio, da criatura pela terra e pelo mar que lhe foram sempre, o berço e a vida.*⁴⁴

Ainda segundo o mesmo professor de literatura na primeira Faculdade de Filosofia no Estado, interessado em destacar o que poderia ser concebido como *genuínos literatos catarinenses*, o nome de Virgílio Várzea estaria relacionado ao dos poetas simbolistas como Cruz e Sousa e Araújo Figueiredo, os quais tiveram presença na imprensa de final do Império. Raciocinando que nem com a criação da *Sociedade Catarinense de Letras*, nem com as repercussões da arte modernista no início de 1922 nem em 1947 quando na imprensa e no teatro emergiram novas propostas estéticas ou no ano seguinte, quando saiu o primeiro número da *Revista Sul*, mudariam as concepções e práticas artísticas no Estado, uma vez que *o ambiente literário e artístico era dos mais desanimadores*.⁴⁵ A seu ver a solução iria aparecer apenas com as novas possibilidades econômicas e a substituição das *inoperantes nomeações partidárias* (...) Só assim as deficiências naturais de um *povo adolescente poderão ser sanadas*, produzindo intelectuais e escritores mais *conscientes de suas funções*.⁴⁶

Por sua vez, salientando a geração de 1880, em abordagem biográfica que considerava *o homem e sua época*, seus precursores e seus primeiros passos, passando pelas amizades, o exercício artístico, político e profissional até chegar aos últimos anos, contemporâneo do professor Osvaldo Ferreira de Mello, o jornalista **Gustavo Neves** assinalou o *Grupo da Idéia Nova*, como reação ao romantismo e pelo mérito de ter *sacudido a modorrenta mentalidade dos letrados provincianos*.⁴⁷ Tal perspectiva permite ao jornalista, que em sua infância deve ter conhecido seu biografado em avançada idade, deslindar os esforços para definir os antecedentes de uma geração, caracterizando-a como filhos da terra e intelectuais talentosos que moravam na província e começaram atuando na

⁴⁴ Ibidem. p. 93

⁴⁵ Ibidem. p. 126

⁴⁶ Ibidem. p.132

⁴⁷ NEVES, Gustavo. **Santos Lostada**. Porto Alegre/Fpolis: Ed. Flama/UEDESC, 1971. p. 52

imprensa local. Reconhecendo os limites de um campo de interlocução possível, Gustavo Neves destacou o primeiro livro de Virgílio Várzea e Cruz e Sousa, dedicado a Luiz Delfino, Oscar Rosas e Santos Lostada, em capítulo chamado *Lostada e Tropos e Fantasias*. Igualmente assinalou seu aquele protagonista teria publicado comentários e elogios acerca do livro no Jornal Regeneração, mas também advertido os autores para *a boca pestilenta e espumosa da inveja e do egoísmo*.⁴⁸ Deste mesmo jornal, pouco depois sairia uma nota chamando os autores *a irem pagar a última prestação referente a leitura gráfica do livro*.⁴⁹ Eis um leque de imagens que visibilizam os horizontes da vida intelectual na Província, justificando seu acanhamento e os desafios da geração de Virgílio Várzea para superá-lo.

Nas molduras desta preocupação ainda poderia ser inserida uma outra figura caudatária, reverberando abordagens interessadas em agrupar e catalogar as experiências literárias, através de registros memorialísticos e biográficos, redimensionando e padronizando indivíduos, conferindo-lhes uma aura de cosmopolitismo e ousadia letrada, senso de grupo e convicção estética e ideológica.⁵⁰ Assim, interessada em reconstituir uma memória sobre a geração de literatos catarinenses inovadores e combativos, em capítulo intitulado *Gama Rosa, um Sócrates no Desterro*, a poeta **Leatrice Moellmann**⁵¹ assinalou uma epígrafe elogiosa de Virgílio Várzea sobre aquele que fora Presidente Provincial e prossegue citando Nestor Vítor, o qual teria apresentado aquele escritor como *íntimo amigo de Cruz e Sousa*. Destacando o oficial de gabinete de Gama Rosa, Virgílio Várzea e os integrantes de um grupo que adentrava pelos *Cânones do Evolucionismo, sobretudo o Naturalismo português*; segundo a mesma escritora, possivelmente mais inferindo do que concluindo através de registros específicos, os jovens escritores liam de Machado de Assis a Darwin e Spencer, Zola e Eça, Malharmé, Poe e Rimbaud. E prosseguia salientando que, mesmo antes do Presidente Provincial, Virgílio Várzea já teria aderido aos valores naturalistas indiretamente, através de Fritz Muller que fora também professor de Cruz e Souza no Ateneu Provincial. Assim, aquela geração iniciada por Gama Rosa consistia num

⁴⁸ Ibidem. p. 60

⁴⁹ Ibidem. p. 61

⁵⁰ RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografias. In: SHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Afonso (org). **A história contada**. R.J.: Nova Fronteira, 1998.

⁵¹ MOELLMANN, Leatrice. **A obra inédita de Carlos de Faria e a guerrilha Literária em SC**. Fpolis: Ed. UFSC/ Fundação Catarinense de Cultura, 1994. p. 41 e seg.

grupo de *apaixonados pela Literatura, entusiasta do moderno (...) mal saídos da adolescência (...) um punhado de rapazes realmente talentosos brande as armas da vanguarda contra o carrancismo tradicional*.⁵² Sendo que dentre outros depoimentos coube-lhe apresentar Virgílio Várzea como da *guerrilha literária* travada através do *Jornal Tribuna Popular* e *O Moleque*. Assim, o clima de combate e as intrigas pelas disputas por espaços e cargos públicos resultariam na saída da maior parte dos integrantes daquele grupo identificado com as idéias naturalistas, pois *o clima do Desterro estava irrespirável para a jovem guarda*.⁵³

De parceiro de Cruz e Sousa a integrante de um grupo combativo, eis o filho da terra: sombra do poeta simbolista, o qual também só foi reconhecido posteriormente, justificado pela impossibilidade de expandir seu talento no meio acanhado onde nascera e crescera, mas também figura literária mantida em topografia irrelevante em termos nacionais. Acaso não haveria neste pensamento uma sombra, espectro silencioso e temível de uma produção que permaneceu em situação semelhante, quer se considere em termos de referências artísticas e intelectuais latinoamericanas ou mesmo européias? Eis também o que se poderia considerar como um coletivo de estudiosos e interessados em aplicar suas convicções às leituras feitas sobre seu tempo, chamando um passado para depor a favor de suas apostas.

Reconhecendo uma topografia onde nascem e são constituídos os recortes narrativos, enviando a um ponto original a partir do qual os fenômenos são avistados, destaca-se o lugar da **primeira incisão**. Território sobre o qual incide o sentido da palavra *Ursprung*, ironizada e depreciada por Nietzsche devido à pretensão de atingir uma origem essencial ou de tocar a precisão daquilo que foi em seu instante primordial. Contraponto aos termos *erfindung* (concebido como invenção), *kunststück* (concebido como artifício) e *schwarzkunstler* (o qual considera o sentido de origem como um procedimento de magia negra). Na mesma chave do filósofo alemão, Foucault lembra que o sentido da palavra *origem* está associado à discórdia, à desrazão e ao disparate, constantemente encobrindo o acaso e o óbvio e lentamente forjando a pureza e verdade do criador, uma vez que atrás da

⁵² Ibidem. p.53

⁵³ Ibidem. p.64

verdade sempre recente, avara e comedida, existe a proliferação milenar dos erros.⁵⁴ Daí também decorre uma compreensão de *herkunft* como proveniência, rede difícil de desembaralhar, onde enumeráveis acontecimentos e acidentes, vistos em sua dispersão e exterioridade, agitando o que parecia imóvel, acabam por reconhecê-lo num começo repleto de ínfimos desvios e falhas de apreciação, maus cálculos e resultados acidentais, e marcas sutis e difíceis de desenlaçar. Sendo que na raiz do que se conhece não há verdade nem ser, também não há parentesco, pois o conhecimento é baixo, mesquinho e inconfessável: *Nada que se assemelha a evolução de uma espécie, ao destino de um povo.*⁵⁵ Já a noção de *entstehung* como emergência serviria para designar o ponto de surgimento singular de um acontecimento, produzido a partir de um determinado estado de disputas, num jogo casual de dominações, um lugar investido de afrontamentos e forças e da entrada das mesmas em cena: *O salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro*, num longo combate travado contra as condições mais desfavoráveis.⁵⁶ Desse modo a árvore genealógica pode ser concebida como uma espécie de tática ontológica sobre o presente, permitindo menos reencontrar as origens de uma identidade e mais pensar como se pretende dissipá-la.

Em oposição a uma história tradicional que pressupõe uma origem causal, cuja continuação metafísica permite lançar luz até um primeiro momento, onde o olho teria nascido para fins de contemplação e o castigo para dar exemplo, o sentido das palavras *proveniência* e *emergência* reconhece a história como um jogo despedaçado e incontestado que não pretende julgar o passado em nome de nenhuma verdade, sendo que em seus enumeráveis começos é o próprio sujeito de saber que se arrisca destruir. Desse modo, tomando o conhecimento como um poder confiscado e um vocabulário retomado, uma dominação que se enfraquece e uma outra que se mascara, ecoam as palavras de Foucault ao lembrar que *o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar.*⁵⁷

Assim, uma análise da fortuna crítica de Virgílio Várzea se não permite trazer à tona o emaranhado de elementos através do qual emergem os lugares e as hierarquias, as trajetórias e os agrupamentos - cruzada às questões que refletem sobre os gêneros literários, sem perceber as distinções que existem entre origem e começo, proveniência e emergência

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. R.J.: Graal, 1985, 5ª ed, p. 15 e seg.

⁵⁵ Ibidem. p. 21

⁵⁶ Ibidem. p. 24

⁵⁷ Ibidem. p. 28

– ao menos serve para apontar ângulos sombreados, onde o arbitrário e o tateante fazem as classificações ganharem aspecto de ordem e racionalidade. Sob a superfície de limpidez e evidência onde uma *história-geral da literatura* se afirma ora com seu caráter espacial, quer em dimensão nacional ou estadual, ora em seu caráter inteligível e transparente, abrangente e isento, a origem permanece guardando como verdade os sentidos insólitos e indivisos, enquanto o começo reconhece que a narrativa sobre os destinos literários segue seu curso pela aparência através da qual permanecem em decantação as mais complexas contradições. Arbitrariedades em que a teia dos saberes literários foi sendo tecida, refutando o peso das experimentações vanguardistas e alimentando tanto referências literárias ameaçadas politicamente por grupos em disputa, como identidades intelectuais nascentes nas primeiras instituições estaduais de ensino superior.

2 – O silêncio e os ruídos do heteróclito

Encarando o exercício de estranhamento sobre a classificação literária registra-se **segunda incisão**, quando os próprios limites da linguagem nas telas dos estruturalismo foram problematizados, remetendo ao aspecto do heteróclito como sendo aquilo que compõe-escapa aos esforços taxionômicos em suas analogias e padronizações. Neste sentido, na década de 60 tanto Maurice Blanchot como Michel Foucault reservavam um espaço privilegiado para a questão literária e seu caráter transgressor, espécie de contra-discurso à racionalidade moderna e à filosofia antropológica. Enquanto Blanchot concebia a literatura como um ponto obscuro, em que o vazio e o desconhecido eram confrontados, procurando o extremo do que se pode falar, ainda que em diferentes gramáticas. Foucault, em *A história da loucura* abordava uma experiência onde se constituem os saberes

institucionalizados, enclausurando o que fica fora e que escapa à racionalidade e *O nascimento da clínica* como a constituição da medicina anatomo-clínica que privilegia a morte para obtenção do conhecimento sobre a saúde e a doença. Para ambos os autores, a questão literária seria então abordada como um contraponto e uma possibilidade para refletir sobre o ser da linguagem pelo que contesta, ultrapassa e transgride os limites da razão, num esforço para pensar a alteridade e o arremesso, o que fende e esgarça.

Nesta mesma época, colocando em xeque os limites do pensamento e da linguagem para avistar o nascimento da própria *epistémê* moderna, onde as verdades históricas e os campos de saberes ordenadores se constituem e configuram, tornou-se célebre a reflexão, desdobrada a partir de um texto borgeano sobre uma enciclopédia chinesa e a maneira pela qual os animais eram classificados através de uma perturbadora taxionomia. Discutindo a rede secreta que, escondendo o arbitrário e o tateante, ordena as coisas e os fenômenos, naturaliza as semelhanças e diferenças e produz aproximações o autor de *As palavras e as coisas* argumentava que sobre as classificações insidem estranhos e vertiginosos encontros, séries que dispõem e lisam, hierarquizam e regulam coisas díspares. Até que as mesmas possam ser reconhecidas e apaziguadas como familiares: *Mas, mal são esboçados, todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável; e infinitamente, o doente reúne e separa, amontoa similitudes diversas, destrói as mais evidentes, dispersa as identidades, superpõe critérios diferentes, agita-se recomeça, inquieta-se e chega finalmente à beira da angústia.*⁵⁸

Desse modo, perseguindo a problemática do heteróclito, pode-se voltar às últimas décadas do Império e as primeiras republicanas para avistá-la como um território lacunar, espécie de vácuo entre o romantismo e o modernismo. Concebendo uma linha temporal *a posteriori*, num espaço entre aquilo que já não era mais e o que ainda não se tornara, o crítico literário **Ronald de Carvalho** não mencionou seu contemporâneo, Virgílio Várzea, entre os nomes reconhecidos através dos estilos e sequências relacionadas ao último quartel do século XIX. As razões deste silêncio parecem justificar-se nas reflexões que seguem, ao tratar sobre os vínculos europeus e as correntes estéticas que emergiram entre 1870 e 1900, quando ao contrário dos românticos, os naturalistas *procuraram a mediocridade grosseira*

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. S.P.: Martins Fontes, 1990, 5ª ed., p 8

*e contingente e o aspecto contemporâneo das coisas, trocaram os heroísmos já agora ridículos e impossíveis, pelas pequenas covardias da realidade cotidiana.*⁵⁹ Quanto ao parnasianismo, reconhecido pelo crítico em Olavo Bilac registrou que *pelo seu coração falam todos os corações de nossa raça (...) não há nos seus versos geralmente as grandes notas da inquietação e da dúvida. Ele vê na fisionomia do mundo, resignado, a mutabilidade das coisas*⁶⁰ e sobre o simbolismo, apontando como marca em Cruz e Souza, Nestor Vitor, Afonso Guimarães e Emílio de Menezes, registrou sua melancolia e impotência verbal face à desilusão com o finalismo racional, fazendo do instinto sua imagem e da dor sua referência. Assim tais nomes teriam comparecido pelas ambientações naturais e singelas, descrições paisagistas, as lides e as doçuras da vida *longe do tumulto das cidades tentaculares*.⁶¹ Em páginas anteriores, o mesmo teórico já havia observado os naturalistas, parnasianos e simbolistas através da seguinte definição: *O artista corrige o filósofo, a visão plástica dos objetos e das linhas, dá a sua melancolia um sabor voluptuosos e o jogo do contemplador, insensivelmente vai dominando.*⁶²

Entretanto, a volta da chave para entender a ausência de qualquer referência de Virgílio Várzea, tanto em relação às estéticas herdadas dos europeus, como as mais recentes em relação ao tempo do crítico literário, parece ficar completa no último capítulo. É nesta parte que aquele crítico considerava os desencantos nacionalistas e literários do início do século como desencadeadores de *um sentimento desabusado das coisas*. Assim, enquanto *Afonso Arinos e Coelho Neto fixavam os tipos humildes do interior, as particularidades da vida e o lirismo de sua psiquê, Euclides da Cunha e Graça Aranha estudavam os grandes problemas étnicos e antropológicos do nosso país*.⁶³ E refletindo sobre o repertório que considerou como sendo constituído por temas mais relevantes, atualizados e grandiosos, destacou os ensaios sociológicos e políticos, os estudos históricos e científicos que serviriam de base para o nascimento do modernismo. Igualmente, em defesa de uma literatura própria, advogou o fim da lição européia: *Para isso, que se estuda*

⁵⁹ CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. R.J.: F. Briguiet & Cia Editorial., 1968, 13ª ed., p. 278 (1ª edição datada de 1919).

⁶⁰ Ibidem. p. 303

⁶¹ Ibidem. p. 354

⁶² Ibidem. p. 304

⁶³ Ibidem. p. 361

*não somente os problemas brasileiros, mas o grande problema americano (...). Estamos no momento da lição americana. Chegamos afinal ao nosso momento.*⁶⁴

Posteriormente, avistando o mesmo vácuo entre o que considerava como sendo dois momentos marcantes da história da literatura brasileira, mas em perspectiva oposta, é a presença de particularismos e a ausência de referências européias que **Antônio Cândido** assinala como tônica predominante nos anos de 1880 a 1900.⁶⁵ Passando pelo naturalismo e o regionalismo, o parnasianismo e o simbolismo, observa nuns a ausência de sedimentações deterministas mesclada a certos amaneiramentos e noutros a ampliação da expressão ornamental e acadêmica, além de certas combinações insólitas, tais como o fascínio greco-clássico e simbolista que se encontraria nos temas regionais. Entre os nomes mencionados e pouco conhecidos tais como Xavier Marques, Canto Mello e Veiga Miranda, Virgílio Várzea é de novo uma ausência; enquanto um pensamento de base nacionalista e origem romântica, acomodada em fórmulas estabelecidas pelos predecessores,⁶⁶ comparece na crítica literária de Sílvio Romero e José Veríssimo. Assim, olhando um espaço temporal e cultural que considera o vivido como um vácuo entre o romantismo e o modernismo, mas observando o mesmo fenômeno por ângulo oposto ao de Ronald de Carvalho, preserva-se uma taxionomia literária enfatizando os particularismos locais, justo onde seu antecessor observava os vínculos excessivamente europeus.

Retomando o problema das verdades classificatórias, em clave semelhante ao problema abordado por Foucault a relação com outro intelectual, o qual também remete à literatura borgeana para refletir sobre um mapa inusitado num império distante⁶⁷. Discorrendo sobre uma estranha experiência cartográfica, protagonizada por sucessivas gerações de habitantes que inútil e incessantemente recriavam seu território com vistas a retratá-lo com máxima perfeição, o autor reflete sobre um instrumento constantemente corrigido que acabou por gerar paradoxos intransponíveis. Indicando a impossibilidade da escala um por um, no mapa não poderia haver moradores, posto que estes habitavam o império e não aquele e, uma vez habitando-o, os mesmos acabariam por desguarnecer seu

⁶⁴ Ibidem, p. 370

⁶⁵ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária**. S.P.: Cia Ed. Nacional, 1967, p. 133

⁶⁶ Ibidem, p. 137

⁶⁷ ECO, Humberto. Da impossibilidade de construir a carta do império em escala de um por um. In: **O segundo diário mínimo**. R.J.: Ed. Record., 1994, 2ª ed. p.213 e seg.

próprio território. Também, visto do alto para baixo ou de baixo para o alto, luminoso ou fosco, o mapa teria sua legibilidade comprometida, pois em termos de localização o império jamais ocuparia a exata posição ou as mesmas condições do mapa. Igualmente, mesmo que evitando o decalque e o atlas, as dobras e desdobras desse registro implicariam em ações dos habitantes, resultando numa movimentação que alteraria o momento em que os mesmos foram registrados no império. Dentre os corolários resultantes deste empreendimento, destaca-se o fato de que, considerando a escala de um por um, a representação do império seria infiel ao território, pois a escala perfeitamente equivalente acabaria por torná-lo imperceptível, na maior parte de seus componentes. Fato que se sanado via desenvolvimento de algum tipo de autoconsciência, ainda assim resultaria na transferência do império para o mapa.

Desse modo, nem um mapa pode ser um império e nem um império pode ser um mapa preciso e idêntico de seu território. A existência de um como fiel representação do outro em escala perfeitamente equivalente implicaria na sua própria negação. Neste ponto colocam-se de um lado o substituído, a falsidade e a ficção, tomados como efeitos de verdade que permitem considerar pensar-criar como risco e aventura. Enquanto de outro lado permanecem a réplica, o erro e a fábula costurados pela crença de que a catalogação, a posse e a exatidão sejam verdades que tornem as coisas possíveis de serem plenamente conhecidas e descritas, tomadas como algo que está dado desde a anterioridade de quem olha-fala. Assim, não é preciso insistir mais para confirmar que as catalogações e taxionomias não podem ser compreendidas ou reivindicadas como uma realidade duplicada, senão que devem sê-lo como uma realidade própria, constituída de arbitrariedades e sombras, que compõem o próprio tecido das imagens, bem como os limites da própria linguagem que torna as coisas dizíveis.

Ressaltando que nem mesmo quando a variedade de assuntos assim o possibilitava, o nome de Virgílio Várzea era lembrado, pode-se voltar a outro crítico literário contemporâneo, daquele escritor **Brito Brocca**. Abordando o circuito do mercado editorial, dos folhetins e crônicas, das conferencias e revistas, das correspondências e polêmicas intelectuais, dos artigos publicados no país ou fora dele, para este crítico no entorno dos 1900 destacava-se a permanência do cosmopolitismo sobre o regional. Paralelo à idéia de que fora do Rio de Janeiro, não haveria salvação literária, registrava a presença de

agregações culturais locais que se expandiam na *Padaria Espiritual do Ceará*, passando pela *Tertúlia das Letras na Bahia* até chegar a *Academia Riograndense de Letras*, ressaltando que *o chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris*.⁶⁸ Defensor do ideário nacionalista, em capítulo dedicado aos estrangeirismos e modismos, sem mencionar nomes, Brito Brocca destacou uma *literatura epidêmica*, com a presença de personagens estranhos ao ambiente, *intrigas em hotel de luxo e visões fugidias e superficiais*. Seriam exceções Nestor Vitor que preferiu a crítica minuciosa e psicológica à descrição sinestésica e Euclides da Cunha, viajante e conhecedor profundo do *hinterdand* brasileiro.⁶⁹ A propósito deste fenômeno, o mesmo crítico destacava que tanto Machado de Assis como Juó Bananeri foram pródigos em ironizar o gosto afetado que durou até a Primeira Guerra Mundial e que, inventando um passado helênico, escamoteara *as verdadeiras origens raciais, num país que o cativo estigmatizara a contribuição do sangue negro*.⁷⁰ Entre os inúmeros nomes parnasianos e simbolistas mencionados, o crítico enfatizava que aqui os traços de *dandi* foram inversamente proporcionais ao caráter estético revolucionário que esta escola teve na França. E assinalando o *Jornal Popular* como principal veículo deste movimento que vigorou entre 1890 e 1892, é aí que rapidamente menciona Virgílio Várzea ao lado de seus conterrâneos Cruz e Souza e Oscar Rosas, entre outros signatários como Emiliano Perneta e Gonzaga Duque.⁷¹

Em perspectiva semelhante, outro contemporâneo daquele crítico, *Silvio Romero*⁷² também silenciava sobre Virgílio Várzea, ainda que analisando o período que denominou como sendo o das *manifestações anti-românticas* e que abrangeria desde fins do Império, em meados dos anos 70, até o início republicano por volta de 1905. Só na parte final do livro, quando apresentou seu *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura*

⁶⁸ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil. 1900*. R.J.: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1956. p. 92 e seg

⁶⁹ Ibidem. p. 97 e seg

⁷⁰ Ibidem. p. 105

⁷¹ Ibidem. p. 132.

⁷² ROMERO, Silvio. *Historia da Literatura Brasileira*. S.P.: Ed. José Olympio, 1949. 4ª ed, 5º vl. (1ª ed. datada de 1888; 2ª ed. datada de 1911).

brasileira é que assinalou rapidamente o *ecletismo universalista* de Virgílio Várzea ao lado de Coelho Neto, nome que reconhecia como representante desta estética, mas sobre a qual não teceu maiores reflexões.

Várias décadas adiante, mas ainda pensando em termos de um *thelos* nacional, **Wilson Martins** abordou em seu quarto volume, do romantismo ao final do século XIX, passando pelo *balanço do segundo Império, as estéticas simbolistas e naturalistas*. De uma destacava como maior expoente Cruz e Souza, cujas imagens vigorosas e o elevado poder verbal *não o levaram a busca do paraíso artificial de Baudelaire, de Verlaine, de Edgar Allan Poe*.⁷³ E do naturalismo apontava as preocupações moralizantes que detinham sobre descrições minuciosas e pormenores renitentes.⁷⁴ Refletindo aquilo que o crítico considera *uma descaracterizada influência dos escritores britânicos*,⁷⁵ é aqui que Virgílio Várzea comparece brevemente como um *autentico marinheiro excessivamente preocupado com a frase (...) descritivo, palavroso, literário no mau sentido da palavra (...) dominado pela obsessão do pitoresco (...) romântico retardado escrevendo numa época realista, sem poder libertar-se das fórmulas(...)*.⁷⁶ Assim, recusando qualificar o autor como uma paisagista de singularidade nacional, no volume seguinte, ao analisar em quadros nacionais a literatura do início republicano, considera o *Brigue Flibusteiro* como *romance de aventuras marítimas sem maior interesse literário*.⁷⁷

Igualmente em perspectiva nacional e em seqüência cronológica, mas avistando os autores brasileiros num só conjunto, ao discutir questões relativas à publicação literária brasileira desde sua origem colonial portuguesa até os anos 80 do século XX, passando pelas casas de edição e pelas condições do mercado editorial, o ingles brasileiro **Laurence Hallewell** observou que *A livraria Chardron do Porto (...) parece ter sido particularmente receptiva aos brasileiros* publicando dentre outros Virgílio Várzea, Sílvio Romero e Coelho Neto, autores *cujo estilo atraia o leitor português*. E lançando informações sobre os escritores brasileiros que publicavam na Europa no entorno do século XX referiu que freqüentemente um autor desconhecido cedia integralmente os direitos autorais ao

⁷³ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. S.P.: Ed. Cultrix, 1978. vl 4, p. 438

⁷⁴ Ibidem. p. 488

⁷⁵ Ibidem. p. 490

⁷⁶ Ibidem. p. 491

⁷⁷ Idem, **História da Inteligência Brasileira**. S.P.: Ed. Cultrix, 1978. vl 5, p. 241

editor restando-lhe *apenas o prazer de ver sua obra publicada*.⁷⁸ Abordando de modo superficial a expansão do mercado editorial e do comércio livreiro francês no Brasil, o estudioso observou que a partir da segunda metade do século XIX, tinha apelo a expressão *nitidamente impressa e suntuosamente encadernada em Paris*, embora a principal razão deste expediente fossem os custos,⁷⁹ uma vez que nos anos entre 1890 e 1910 os trabalhos tipográficos tornaram-se muito caros e tecnicamente bem menos elaborados em relação aos europeus.

Inventando uma recordação de infância em anos anteriores ao de seu nascimento, Borges descreve a prodigiosa memória de Irineu Funes que sabia *todos os rebentos e cachos e frutas que compreende uma parreira (...) as formas das nuvens antrais (...) e podia compará-las na lembrança aos meios de um livro encadernado e como que via somente uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da batalha do Quebracho (...) cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos (...)*⁸⁰ Como um dia inteiro poderia ser usado para contar exatamente o que se passaria em outro, Funes reconhecia ter mais recordações do que todos os homens do mundo tiveram e tinham. Inventando um sistema complexo de numeração e também um idioma abarrotado e original possuía uma capacidade infinita de reter informações e pormenores, lembranças e associações. Paralítico, aquela espécie de *despejadouro de lixos*, surpreendia-se ao olhar suas mãos e ver seu rosto no espelho, sendo que era-lhe difícil adormecer, incapaz de confiar no fluxo natural das coisas e delas se ausentar. Observando uma outra impossibilidade em Funes, Borges comenta: *suspeito, entretanto que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer as diferenças, é generalizar, abstrair*.⁸¹

Eis o quadro onde se pode constatar, que mais compreensível do que interpretável, é na própria construção discursiva que se constitui o silêncio, sendo tanto o esquecimento como a indiferença não meros acidentes mas as marcas que o acolhem. E tal como quando se recorre a abundância de palavras, este também significa e guarda uma dimensão política, constituindo apagamentos e multiplicando veredictos sobre aquilo que não se reúne nem

⁷⁸ HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil. Sua história**. S.P.: T.A. Queiróz/EDUSP, 1985. p. 190

⁷⁹ Ibidem. p. 129 e seg

⁸⁰ BORGES, Jorge Luis. Ficções/Funes, O memorioso. In: **Borges, Jorge Luis. Obras Completas**, vl 1, S.P.: Ed. Globo, 2000., p.545.

⁸¹ Ibidem. p. 545.

ordena através de unidades lineares, tranquilizado pelo pressuposto da plena completude do explícito.⁸² Assim, esquecimento é a face do silêncio que exclui Virgílio Várzea entre os escritores brasileiros reconhecidos entre o fim do romantismo e o início do modernismo, nas análises de Ronald de Carvalho, Brito Broca e Sílvio Romero até chegar a Antônio Cândido. Indiferença é sua outra face, quer para pensar a *inteligência brasileira* como uma entidade, no caso de Wilson Martins, quer para pensar a história do livro e do mercado editorial, no caso de Laurence Hallewell, particularmente quando ambos abordam os fenômenos de fins do século XIX e início do XX. Buscando as linhas gerais, não cabem os pequenos traços nem os desvios: para lembrá-las, basta esquecê-los. Ou seja, pelas elaborações que remetem às origens identitárias, observa-se que os críticos que integram este item procuravam os vultos concebidos como re-apresentação do que merecia ser lembrado, povoando uma história literária concebida num processo temporal contínuo, cuja legitimidade seria reconhecida, menos num jogo de discursividades por onde as verdades iam sendo construídas e mais através dos fenômenos que lhes eram extrínsecos. Assim, no trabalho para lembrar, emergia um movimento incessante, tenso e invisível por onde outros vultos se tornavam espectros, reveladores de medos e assombros tecidos entre as teias, tanto do silêncio intencional como do apagamento aleatório, através das quais ocorriam re-atualizações e re-incidências, recusando o tempo que escorre inexorável e sobre o qual se poderia dizer:

(...) tantas coisas

Ahora puedo olvidarlas

Llego a mi centro,

A mi Álgebra Y mi clave,

A mi espejo

*Pronto sabre quein soy.*⁸³

⁸² ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. S.P.: Ed. Unicamp, 1992. p. 161

⁸³ BORGES, Jorge Luis. Elogio da Sombra. In: Weinrich, Harald Lete. **Arte e crítica do esquecimento**. R.J.: Ed. Civilização Brasileira, 2001, p. 289

3 – O resgate e o dispositivo do gênero

Antes mesmo de findar os anos 60, especificamente relacionando o problema das taxionomias ao problema literário, Michel Foucault lembraria a hagiografia medieval feita por S. Jerônimo, ironizando uma crítica literária que permanecia adotando os mesmos critérios valorizados na exegese dos textos cristãos, tanto para provar pelo texto a santidade do autor, como para julgar a autenticidade de sua autoria. O filósofo apontava que para ambos os procedimentos seriam priorizados os seguintes aspectos: textos que possuem um nível constante e invariável de *qualidade*, sendo os de qualidade variável e inferior rejeitados; textos que possuem um padrão constante e invariável de *coerência teórica*, sendo os contraditórios descartados; textos que possuem uma qualidade *estilística*, sendo que os dissonantes seriam ignorados; textos que contemplam um número de acontecimentos *limitados* à vida do autor, posto que os acontecimentos que ultrapassassem a morte do autor seriam desconsiderados.⁸⁴

O que parece despontar deste raciocínio que ironiza os critérios hagiográficos, é como estes se fazem presentes nas taxionomias que visam à literatura brasileira, mesmo quando as análises se desviam do cânone para o epígono. Assim, em suas análises sobre os autores seiscentistas, **José Veríssimo**, a quem Virgílio Várzea dedicou posteriormente o romance *O Brigue Flibusteiro*, defendia que a crítica literária não poderia se limitar ao acervo das obras consagradas.⁸⁵ Concebendo a literatura como expressão da sociedade e assinalando aí seu mérito, salientou o prolongamento português como caráter inicial da cultura brasileira e apenas no último capítulo, recusando-se a considerar todos os livros coevos, assinalou apenas os que recebeu e leu para comentários em suas revistas literárias semanais. Desse modo, apresentou *George Marcial* como sendo o primeiro romance daquele escritor: *Não é certamente ainda um livro superior do Sr. Virgílio Várzea, mas podemos lê-lo com satisfação e gabá-lo sem favor (...) Sabe-se que o gosto do Sr. Virgílio Várzea pelas coisas navais e marítimas (...) da vida e dos costumes do litoral de sua encantadora terra, Santa Catarina, traçou-nos alguns painéis deliciosos.*⁸⁶ Inscrevendo-o

⁸⁴ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Portugal: Ed. Veja/Passagens, 2000, p. 21

⁸⁵ VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908**. Brasília: UNB, 1998, 5ª ed p. 29 (1ª edição datada de 1915.)

⁸⁶ Ibidem. p. 149

ora sobre o enfoque do regionalismo, ora sob o enfoque mais abrangente do marinheirismo, o crítico apontou ângulos e nuances que não identificava nos temas da capital brasileira e nem em abordagens reconhecidas e aceitas naquele meio, considerado mais cosmopolita e letrado. Elogiando o romance que se passava no final do Império e que evitava cair na panfletagem, não encontrou *nenhuma caracterização relevante da época, mas apenas personagens e alguns fatos pouco significativos, inaptos para só por si, definirem e retratarem o tempo*.⁸⁷ Depois de considerar tratar-se de um texto que deveria ter permanecido como literatura de páginas de jornais, tal como inicialmente o fora, reclamou do exotismo e excesso de termos estrangeiros e navais que retiravam a naturalidade da narrativa, acrescentando que *há nisto uma perversão da realidade*.⁸⁸ E reconhecendo a sinceridade e boa intensão presentes no romance, lembrava que *é a ausência do pensamento, a idéia, uma filosofia, isto é, a sensação mental que dá ou tira aos fatos da vida, às histórias que nos reconta, uma significação*.⁸⁹ Reflexão com a qual, se não via falha grave, também não inscrevia Virgílio Várzea ao lado das obras mais notáveis daquele novo início do século.

Cerca de meio século depois, distinguindo o regionalismo das abordagens românticas e acentuando a paisagem local, **Nelson Werneck Sodré** inseriu esta estética entre o naturalismo e o parnasianismo, enquanto identificava num a presença de um escapismo universalizante e idealizador, e noutro a sobreposição do particular ligado ao ambiente, expressando *a fascinação pelo meio geográfico*.⁹⁰ Assinalando a afirmação nacional pela exuberância da natureza como sinônimo de grandeza do meio físico e a predominância da paisagem física, via a ênfase regional *como se fosse uma espécie de pintura, sem ter para traduzir a realidade, os recursos próprios da arte figurativa*.⁹¹ Do Rio Grande do Sul o historiador lembrava Apolinário Porto Alegre, Simões Lopes Neto e Alcides Maia, que apegados à nostalgia passadista, só conseguiram ver o sentido heróico no gauchismo. Já Afonso Arinos, pela sua herança cultural européia teria avistado seus sertanejos em posição *sempre postiça e incômoda*, idealizados, indefinidos e soltos na

⁸⁷ Ibidem. p. 149

⁸⁸ Ibidem. p. 151

⁸⁹ Ibidem, p. 151

⁹⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira. Fundamentos Econômicos**. R.J.: Ed. Civilização Brasileira, 1976. 6ª ed. p. 406. (1ª edição datada de 1938.)

⁹¹ Ibidem. p. 407

paisagem, pois *os matutos não são bem assim – ele é que os deseja assim*.⁹² Outras abordagens sobre os sertanejos também estariam presentes de modo estilizado, frágil e desigual em Hugo de Carvalho Ramos, Manuel de Oliveira Paiva, Domingos Olimpino, Rodolfo Teófilo, Antonio Sales, Carlos Dias Fernandes, Lindolfo Rocha. E prosseguia informando que o escritor baiano Xavier Marques, abordava os praieiros, assim como Virgílio Várzea, *um dos raros escritores brasileiros a transpor o mar para a ficção. Os contos de Mares e Campos (1894) e principalmente Nas Ondas (1910) não merecem o esquecimento em que jazem*.⁹³ Nas páginas posteriores, o mesmo crítico de matriz marxista acusava Alberto Rangel de fazer uma corruptela do gênero regionalista com *Inferno Verde*, por tentar ratificar Euclides da Cunha e colocar em descompasso texto e realidade, assim como também o fez Raimundo Moraes. Dos roceiros paulistas destacava Valdomiro Silveira, cuja aguda observação dos costumes seria minimizada pelas peculiaridades locais da fala. Para este crítico o regionalismo se esgotaria com o sertanismo caricato de Monteiro Lobato, frisando o caipira pobre e ignorante, doente e preguiçoso, cuja inteligência estava oculta na *aparência sonsa*, assim como também escondia um drama profundo de natureza social.

Na mesma chave do regionalismo, mas em catalogação que buscava localizar as diversidades literárias, equivalendo-as como expressão do colorido e da variedade cultural, **Ernani Bruno** tematizou as histórias e paisagens brasileiras do ponto de vista dos viajantes, cronistas, memorialistas, contistas e romancistas. Dentre seus dez volumes dedicados a antologias regionais e publicadas em 1959, sob o título *Pinheirais e Marinhas*, no sétimo volume dedicado ao Paraná e Santa Catarina, comparecem, dentre outros, Auguste de Saint-Hilaire, Visconde de Taunay, Nestor Victor, Tito Carvalho e Virgílio Várzea. Deste escritor é apresentado um conto de 1893 intitulado *André Canoeiro*, antecedido por uma apresentação padronizada e epigráfica, onde consta que o autor é considerado como um dos mais notáveis marinheiristas na literatura brasileira.⁹⁴ Igualmente, evidenciando uma catalogação literária em perspectiva geográfica, ainda que não o faça pela via do gênero regionalista, publicado no Rio de Janeiro como um

⁹² Ibidem. p. 413

⁹³ Ibidem. p. 415

⁹⁴ BRUNO, Ernani. **História das Paisagens do Brasil. Pinheirais e Marinhas. Paraná e Santa Catarina.** S.P.: Ed. Cultrix, 1959. p. 119.

retrospecto que se detém sob uma perspectiva linear e continua, **Arnaldo Santiago**⁹⁵ oferece um levantamento seqüencial dos autores e obras a que denomina *grandes vultos da literatura catarinense desde os primórdios até seus contemporâneos dos anos 50*. Concebendo que o particular está contido no universal⁹⁶, inscreveu o fenômeno da literatura associado ao verbo criador considerando-o como expressão de um *profundo espírito misterioso, talvez divino*⁹⁷. Avistando uma evolução à luz do neo-espiritualismo, depois de elaborar um raciocínio relacionando a literatura como dimensão da civilização desde os tempos de Homero salientava que *Não se estará muito aquém da realidade, situando o movimento literário propriamente dito, de Santa Catarina, entre os extremos do fim da primeira metade do século XIX e do início da segunda metade do século que flui*.⁹⁸ Na metade do volume com mais de 500 páginas Virgílio Várzea compareceria como *nome que ocupa lugar de destaque na literatura brasileira (...) sua prosa revela-se toda na prosa burilada, de que foi artífice primoroso(...) Considerado como grande marinheirista e romancista a paleta de sua pena sabia dispor de tal modo gracioso as tintas de sua imaginação fecunda, que as realidades descritas, brilham como ao natural, cheias de beleza e encantamento*". Assim, na perspectiva deste possível leitor de Kant em relação aos universais do belo e da arte e de Hegel em relação a um movimento do espírito, tais pressupostos encontrariam paradeiro também numa literatura catarinense, devendo-se suas qualidades à importância e relevo que dava à sua terra natal.

Observando alguns vínculos de caráter internacional da literatura no Brasil dos findos oitocentistas e no entorno do século XX, embora seja intitulado *Panorama do Movimento Simbolista no Brasil*, **Andrade Muricy** informava que seu livro não era uma seleção mas uma espécie de mapeamento dos escritores e poetas pré-modernistas. Aproveitando para lembrar um movimento estético, que no Brasil possuía diferenças em relação à matriz francesa, reconhecia irradiações na Inglaterra, Rússia, Alemanha, Holanda e Itália, observando que o simbolismo também se estendeu para a hispano-américa, através de poemas difundidos em periódicos onde publicaram José Assunción Silva na Colômbia, José Martín em Cuba, Rubens Dario na Nicarágua, Leopoldo Lugón na Argentina, além

⁹⁵ SANTIAGO, Arnaldo. **História da Literatura Catarinense**. R.J.: IOESC, 1957. p.05

⁹⁶ Ibidem. p. 05

⁹⁷ Ibidem. p. 08

⁹⁸ Ibidem. p. 30

de outros nomes no México, Chile e Uruguai. Do mesmo modo, afirmou tratar-se de uma poética que remetia a Rousseau e L'iste Adam. Passando por Marcel Schwob e André Gide, avistava desdobramentos em Paulo Valery e Proust, além de conexões com a música de Debussy e Wagner, a pintura de Rossetti e Willian Morris, Gustave Moreau e Odilon Redon, Rouault e Whistler, além da filosofia de Schopenhauer e Nietzsche e a dramaturgia de Ilsen.⁹⁹ Adentrando numa espécie de coleção de biografias, seguidas de textos exemplares em verso ou prosa eram apresentados, dentre outros nomes Gama Rosa, Rocha Pombo, Cruz e Sousa, Araújo Figueiredo, Gonzaga Duque... Seguindo uma ordem de nascimento, quinto numa seqüência de quarenta e três nomes, Virgílio Várzea era apresentado em sua infância e juventude, suas experiências relacionadas ao mar, a aproximação com Cruz e Sousa, os livros que publicou e os jornais em que trabalhou. Acompanhavam ainda dados sobre os jornalistas, intelectuais e escritores de seu meio, sua função pública como inspetor escolar na capital federal e as duas legislaturas como deputado estadual por Santa Catarina. Num capítulo sobre Gama Rosa, Virgílio Várzea seria lembrado como oficial de gabinete do Presidente Provincial, o qual instalara nos anos 80 um ambiente de convívio intelectual com outros jovens catarinenses que depois se tornariam simbolistas: Oscar Rosas, Araújo Figueiredo e Cruz e Sousa. E lembrando que a escritora sueca e ganhadora no Nobel da literatura, Velma Lagerhöff, incluiu *Natal no mar* em sua coletânea dos melhores contos natalinos, comentou: *O principal da sua obra é a sua produção marinheirista (...) foi um grande conhecedor da vida no mar (...) com sentimento poético, capacidade evocatória e sólida base técnica, fruto de longa e bem vivida experiência.*¹⁰⁰

Por sua vez, **Nereu Correa** salientando no paisagismo náutico uma poética bipolarizada pela crítica literária brasileira, em seus mais distintos momentos e propósitos, enfatizou que *dois ambientes sobressaem exemplarmente – o mar de todos os homens e a Ilha de Santa Catarina (...) Suas viagens marítimas resultaram em importante contribuição literária, tendo sido criador da corrente marinheirista na ficção brasileira.* E, citando

⁹⁹ ANDRADE, Muricy. **Panorama do movimento simbolista brasileiro.** vl I, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973, 2ª ed., p. 220 e seg. (Obra escrita originalmente em 1946 e publicada entre 1951-1952).

¹⁰⁰ Ibidem. p. 222

Agripino Grieco, comentou que *A verdade é que uma literatura como a nossa, relativamente pobre de valores universais, não pode se dar ao luxo de ignorar os escritores que formam a mediana dos nossos homens de letras*, reconhecendo neles os defeitos e qualidades de uma época e escola literária. Defendendo um reexame da obra de Virgílio Várzea e a reedição de seus livros, considerava-o *um pintor da vida e dos costumes do homem do mar*,¹⁰¹ vinculando sua narrativa às primeiras experiências da infância numa pequena freguesia da Ilha de Santa Catarina, seguindo-se suas incursões transatlânticas como marujo adolescente e de seu ambiente literário inicial. Passando pelos livros de Júlio Verne, lidos em família até o convívio com amigos que depois se tornariam jornalistas e escritores, tais como os jornalistas e literatos locais como Santos Lostada, Horácio de Carvalho, Araújo Figueiredo, Oscar Rosas, enfatizou o convívio com Cruz e Sousa lembra o apadrinhamento intelectual e a aproximação destes jovens com o então Presidente Provincial Gama Rosa, a partir do qual, sem mencionar a fonte documental assinalou a abertura atualizada para novas leituras. Destacando uma arte que se oferecia como descrições de quadros, cheia de minúcias náuticas, nutrindo-se do visual e do plástico sobre uma estrutura estática semelhante a Proust, o crítico mencionou um fluxo calmo das imagens que nem posam e nem podem ser detidas. Avistando o predomínio das paisagens sobre as ações humanas, consideradas decorativas em relação à dinâmica cinemática, referiu um caráter híbrido entre romantismo e realismo: *enamorado da natureza, um pintor preocupado mais com os aspectos físicos do meio circundante(...)*¹⁰² E, de acordo com tal repertório, lembrou que o conto *Natal no Mar*, além de incluído na coletânea de Selma Langsdorf, também foi publicado na revista mensal *Millie Nouvelles* em dezembro de 1911, sob o mote *Tous les auteurs celebres contemporaines des les pays du monde*.¹⁰³ Finalizando o texto, depois do quadro cronológico que vai do nascimento à morte, dois contemporâneos compareciam para comentar a produção de Virgílio Várzea. Assim, enquanto Fialho de Almeida valorizava a parte descritiva e paisagística, assemelhando-a ao feitiço português e ao ressaibo exótico e tropical, Olavo Bilac observava na intensidade de suas marinhas *um historiador da sua terra, dos usos e costumes do seu povo*.

¹⁰¹ CORREA, Nereu. A Saga marinheirista. In: Souza, Silveira de & Cardoso, Flávio José.(org). **Virgílio Várzea**. Fpolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1990.

¹⁰² Ibidem. p. 11

¹⁰³ Ibidem. p. 11

Eis a **terceira incisão**, a qual remete ao gênero literário como problemática que freqüentemente aparece nas abordagens sobre a obra de Virgílio Várzea, desdobrando-se dois aspectos a partir dela. Um diz respeito ao marinheirismo ou paisagismo náutico de caráter mais universalista, relacionado quer aos aspectos submersos ou esquecidos, quer ao frágil desdobramento que impediu aquele autor de chegar ao patamar das mais notáveis narrativas deste gênero. Já o outro se refere ao regionalismo, eixo que inquieta-atraversa as análises literárias que tratam do romantismo ao modernismo, ora associado às estéticas realistas ou naturalistas e ora cruzado ao simbolismo, cuja busca de transcendência parece estar associada a uma sorte de missionarismo ao invés, disposto a tocar-visibilizar um mundo não afetado pelos lustres da civilidade urbana. Neste sentido, convém destacar sobre o gênero literário que, reivindicado para descrever-classificar a literatura, agrupar autores e obras com características comuns como estilos, temas, enfoques, etc este apresenta elementos bastante questionáveis para fins de crítica. Remetendo à origem (*genus, generis*) aproxima-se da idéia de raça ou tronco, cujo valor taxionômico, ainda que recusando o heterogêneo e o instável, pode enviar a uma problemática menos concebida em perspectiva linear e mais em perspectiva combinatória. Assim, sob um aspecto histórico as sensibilidades e percepções artísticas podem ser agrupadas em conformidade com o tempo em que vive o artista mas reelaboradas pelas experiências que o afetam, as tradições em que se reconhece e os precursores a que reivindica, embora não necessariamente atendendo a uma seqüência cronológica ordenada. Já sob um aspecto a que se poderia considerar mais sociológico, as obras e normas estéticas podem compor e definir uma topografia social ou cultural, onde as diferenças e semelhanças, rupturas e deslizamentos, prescrições e proscricções encontram seu lugar por meio de uma abstração e dos efeitos des-con-juntivos de quem estuda o fenômeno.

Reconhecendo a questão do gênero como um critério de análise literária encontram-se as reflexões de Maurício Gomes de Almeida, sendo que as mesmas compreendem do romance regionalista de José de Alencar aos anos 30, passando por obras de Jorge Amado e Graciliano Ramos, sem esquecer o manifesto regionalista de 1926 de Gilberto Freire. Recusando o regionalismo como simples localismo sedutor, reconhece-lhe um sentido de desenraizamento cultural. E cruzado a estéticas brasileiras nascidas em meados do século

XIX observa certas combinações inusitadas que se constituíram: *Na França onde se originam, Realismo e Naturalismo constituem movimentos estéticos e cronologicamente distintos (...) Não assim no Brasil. Sendo ambos de origem citadina, marcados pelo peso da vida urbana que provoca anseio de evasão campesina. Assim, no caso brasileiro o perigo permanente de caracterização das culturas regionais se acentua com a chegada dos imigrantes estrangeiros.*¹⁰⁴ Fiel aos cânones da classificação literária, o autor prossegue observando que apesar da abordagem mais científica do materialismo e o determinismo causal que se apresenta no segundo, por aqui o realismo de Flaubert combinou-se sem maiores problemas com o naturalismo de Zola. Eis um campo em que os labirintos classificatórios se desdobram em outras classificações, cujos emaranhados quanto mais se matizam mais se tornam infindos.

Em resenha sobre *A máquina dos gêneros* Raul Antelo observa que o gênero consiste num dispositivo disciplinador, pré-condição para constituição de identidades simbólicas.¹⁰⁵ E lembrando Josephina Ludmer, remete ao gênero gauchesco surgido nos confins territoriais da nação e que toma o regionalismo pelos seus ruídos anti-nacionalistas, os quais pelo lado da lamentação voltam-se para as promessas perdidas no passado, enquanto que pelo lado das premissas utópicas enviam a uma projeção futura. Para o resenhista ambos os sentidos acabariam contaminando outros gêneros literários. No caso do livro comentado, enquanto a melancolia pretérita acolhe os sentimentos de distância e diferença dos costumes locais, o desafio utópico sinaliza para a construção do inexistente.

Por sua vez, considerando textos variados como cartas jesuíticas, tratados de civilidade, sermões e correspondências escritos entre os séculos XVI e XVIII no Brasil Colonial, Alcir Pécora observa que o texto poético e o contexto histórico estão irreversivelmente ligados e chama atenção para o fato de que em seus estudos *a história dos artifícios e metáforas é toda história que supõe conhecer*.¹⁰⁶ Ou seja, para o autor a linguagem se opera menos como *representação de etapas sucessivas*, efeito ou produto e mais como uma máquina produtora de significados, devendo a literatura ser lida menos como documentação conteudística ou reflexo da realidade e mais pelos seus efeitos de

¹⁰⁴ ALMEIDA, Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro, 1857-1945**. S.P.: Ed. Topbooks, 1999, 2ª ed., p. 125 e seg.

¹⁰⁵ ANTELO, Raul. O todo inexistente. In: **Jornal de Resenhas/Folha de São Paulo**. 08/09/2001, p. 04

¹⁰⁶ PÉCORA, Alcir. **A máquina de gêneros**. S.P.: EUSP, 2001., p. 14 e seg.

convicção, os quais respondem sempre a situações de impermanências históricas. Trata-se pois de um regime de verdades onde os fenômenos não são lidos em registro do *tal como se passou* e nem do *tal como poderia ter sido*, mas seguem problematizados num território onde os efeitos da veredicação construídos na narrativa acabam por se constituir na própria verdade histórica.

4 – A palidez e a proliferação de sentidos

No conjunto dos críticos que comparecem neste item destacando o caráter paisagístico, quer como gênero, como parte de um movimento estético, como escola ou como mera poética literária, visibiliza-se uma singularidade reconhecida como pálida. Tal atribuição é vista, por vezes em decorrência da constatação de que a literatura de Virgílio Várzea seria naturalmente limitada ou mediana. Outras vezes diz respeito a uma avaliação no sentido de que muitos de seus contemporâneos e críticos que se seguiram não reconheceram aquele escritor, esmaecendo seus méritos. Eis um sentido para a palidez muito próximo do sentido de *obtusos*. Palavra reconhecida freqüentemente como atributo do indivíduo de compreensão reduzida e de poucos recursos intelectuais, mas também utilizada por Roland Barthes para falar sobre o aspecto fugidio da imagem, a qual pelo seu aspecto elíptico e disjuntivo de contra-narrativa, se não chega a outro lugar é exatamente porque desfaz o sentido como uma espécie de desperdício, por vezes se tornando uma sorte de dobra perturbadora da ordem a ser comunicada, marca que cobre como um *pesado manto de informações e das significações*.¹⁰⁷ Relacionando a palidez como uma cobertura por onde incide o obtuso, associo o verbete sobre *poeira* da enciclopédia batailleana¹⁰⁸, o qual remete a uma postura analítica balizada menos pela organicidade da obra e mais pelas abordagens que se reconhecem como artifício para pensar o texto. Assim, não se trata nem de descobrir o manto nem de retirar a poeira. Mas de considerar a escritura como um objeto

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. R. J.: Ed. Nova Fronteira, 1990. , p. 55

¹⁰⁸ BATAILLE, George et al. *Encyclopaedia Acephalica*. In: *Documents of Avant-Garde*. London: Atlas Press, 1995.

disseminante e proliferante, que remete constantemente ao heterogêneo e ao alhures. Diferentemente de buscar a harmonia conjuntiva da obra, trata-se de perseguir o que não se encaixa nem harmoniza, considerando o jogo entre o obtuso como aquilo que está encoberto e escapa à primeira visada e a poeira como aquilo que encobre e não cessa de se acumular com o tempo.

Em conformidade com os critérios adotados pela tradição taxionômica, prefaciando o livro de **Celestino Sachet**, Nereu Correa comenta sobre um levantamento do acervo literário catarinense iniciado em 1957 por Osvaldo Ferreira de Melo e Arnaldo Santiago, assemelhando aquelas empreitadas a de Otto Maria Carpeaux em sua *História da Literatura Ocidental*. Mas, depois de explicitar as limitações metodológicas quanto à seqüência cronológica, divisão de estilos, agrupamento geracional, etc esclarece sobre o texto publicado em fins de 1970, cujo autor não tinha como propósito inscrever-se em algum empreendimento deste tipo e nem de discutir um ângulo mais moderno para a teoria literária. Assim, *História de Santa Catarina* consistiria apenas num trabalho didático e informativo *para consulta de estudantes e professores e não um ensaio apenas para eruditos e homens de letra*.¹⁰⁹ Vindo de meados do século XIX ao século XX, a distribuição dos assuntos era feita pelos agrupamentos intelectuais e estéticos, os quais dariam forma e lógica ao texto, passando pelo grupo da Idéia Nova, O Grupo Sul, A Vanguarda Poética, até chegar à Literatura Fora da Capital e a Literatura de Gente Nova nos anos 70.

Introduzindo, o autor do livro remetia aos primeiros habitantes portugueses e prosseguia atravessando um percurso para chegar ao romantismo, onde depois de uma breve biografia dos autores enumerava as obras, legitimadas por pequenos fragmentos de críticos conhecidos quer na corte-capital federal, quer na capital estadual. Dentro do mesmo procedimento avistou os jovens intelectuais integrantes do *Grupo da Idéia Nova* que se reuniam nos serões literários de Gama Rosa e que através da imprensa dos anos 1883 e 1884, travaram as primeiras disputas entre naturalistas e românticos, *modificando nosso acanhado ambiente intelectual*.¹¹⁰ Prosseguindo seus comentários sobre cada integrante do grupo chegava a Virgílio Várzea: *nascido a poucos metros do mar, o mais*

¹⁰⁹ CORREA, Nereu. Prefácio. In: Sachet, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1979, p. 06.

¹¹⁰ SACHET, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1979. p. 62

*autêntico retratista dos costumes da gente e da paisagem marinha de sua terra, é considerado o introdutor do gênero marinheirista na Literatura Brasileira e o criador do conto catarinense.*¹¹¹ Ao abordar seu passado biográfico, desde o nascimento até os engajamentos da juventude e sua atuação na imprensa da capital, também lembrava duas de suas tentativas para participar da Academia Brasileira de Letras: *em 1906 por indicação de José Veríssimo e mais tarde, disputando a vaga de Aluísio Azevedo, desta feita foi derrotado por Alcides Maia, apadrinhado do poderoso líder político Pinheiro Machado e outros figurões da República (...)* A Academia Catarinense de Letras reservou a ele a cadeira número 40, da qual é patrono. Também pertenceu ao Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.¹¹²

Na reedição de 1985, algumas modificações ao livro se evidenciavam desde o sumário, explicitando uma abordagem pelos gêneros da prosa e do poema, mas mantendo-se numa mesma moldura histórica, cuja origem remetia ao passado colonial, passando pelo barroco e o arcadismo chegando até *as tendências e grupos contemporâneos*. E na parte dedicada ao Grupo da Idéia Nova, analisando o conjunto das estéticas do realismo, simbolismo e parnasianismo, aquele professor caracterizou a literatura de Virgílio Várzea pelo enfoque marítimo: *uma estrada aberta para a aventura e o cenário de múltiplos episódios que reproduzirá nos contos e novelas.*¹¹³ Registrando sua última publicação em 1910, deixou de mencionar seus esforços posteriores para ingressar na Academia Brasileira de Letras. Avistando a temática paisagista em percurso que sobreviveu a Virgílio Várzea, nas páginas em que trata do regionalismo, ao longo dos anos 30-40, Celestino Sachet lembrava *Homens e Algas* de Othon Gama D'Eça, no qual via *mais algas do que homem*, em contraposição ao mito do grande herói marítimo. E se nos anos 50-60 Salim Miguel encontraria o conflito social em *Rede* e Miro Moraes o conflito urbano em *A coroa no reino das possibilidades*, só na década seguinte Almiro Caldeira e Flávio Cardoso continuariam *partilhando a saga do homem-açoriano-pescador.*¹¹⁴

¹¹¹ Ibidem. p. 62

¹¹² Ibidem. p. 65

¹¹³ Idem, *A literatura de Santa Catarina*. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1985., p. 63

¹¹⁴ Ibidem. p. 115

Resultado de um esforço para valorizar aquilo que os historiadores e críticos da literatura nacional haviam desconsiderado, não faltam abordagens sensibilizadas com o escritor que passou despercebido aqueles que não lhe eram conterrâneos. Assumindo a tarefa de preencher tal vazio, em zelo semelhante ao copista que visava resguardar um repertório, oscilando entre o universalismo marinheirista e o particularismo de seu regionalismo, na parte em que apresenta uma antologia de contos de Virgílio Várzea, **Lauro Junckes** divide a análise em termos de *vida e obra*. Inicia percorrendo detalhes biográficos desde que *nasceu na freguesia de São Francisco de Paula de Canasvieiras na parte norte da Ilha de Santa Catarina a 6 de janeiro de 1863 (...)*¹¹⁵ até quando *faleceu a 29 de dezembro de 1941, vitimado por diabetes*.¹¹⁶ Também são lembradas as características dos pais, as passagens da infância, lugares em que brincou, as viagens que fazia nas férias junto a embarcação de carga do pai, sua escola, a remota amizade com Cruz e Souza e as reuniões e engajamento intelectual como integrante do Grupo da Idéia Nova.

Segundo este professor de Literatura de Santa Catarina, seguem-se detalhes da orfandade Virgílio Várzea aos 13 anos, o início e posterior abandono dos estudos na recém fundada Escola Naval do Rio de Janeiro, além do ingresso na marinha mercante e das viagens que empreendeu pela América Latina, África e Ásia como praticante de piloto. Ainda em fins do Império ocorreria sua aproximação com o republicanista Esteves Jr na corte e depois com o presidente provincial, médico e intelectual Gama Rosa. A última década imperial seria o início de sua vida como jornalista, via jornais episódicos e locais, cuja carreira tentou prosseguir no Rio de Janeiro. Seguindo uma história literária que toma a biografia pela literatura, o crítico menciona que neste meio além de publicações de artigos e livros, Virgílio Várzea teria convivido com José do Patrocínio, Olavo Bilac, Coelho Neto, Gonzaga Duque, Emílio de Menezes, Aloízio e Arthur de Azevedo. Também lembra que o mesmo tentou uma carreira parlamentar entre 1892-95 pelo legislativo catarinense e por outras duas vezes mais adiante. Contrário a causa do republicanismo florianista, casou-se com a filha de um oficial da marinha. Civilista, mais adiante dirigiu a *Revista Marinha Mercante* realizando conferências pelos estados sulinos em defesa desta

¹¹⁵ JUNCKES, Lauro (org). **A canção das gaivotas. Contos seleccionados de Virgílio Várzea**. Fpolis: Lunardelli, 1985, p. 9

¹¹⁶ Ibidem. p.18

bandeira.¹¹⁷ Depois de tornar-se professor de Português e Literatura no Rio de Janeiro, chegou a Inspetor escolar, cargo que exerceu até 1929, quando se aposentou.

Para Lauro Junckes, contemporâneo e colega de Celestino Sachet, a fase mais brilhante da carreira literária de Virgílio Várzea seria a compreendida entre 1900 e 1910,¹¹⁸ ano em que deixou de publicar: *desencantado e desgostoso, recolheu-se a vida particular(...)* Esse ostracismo a que se relegou Virgílio talvez seja responsável por um certo esquecimento em que caiu sua obra¹¹⁹ a qual sem publicações posteriores logo torna-se esquecida. É deste estudioso a referência de que, desde a fundação da ABL até 1921, Virgílio Várzea fez quatro tentativas para ocupar-lhe um assento, enquanto destaca que *mesmo fraco e doente, ainda apreciara ser levado à praia, para olhar o mar, que sempre representou tanto em sua obra*. Segue-se uma espécie de resumo crítico das principais publicações, classificadas em romance onde considera *George Marcial*; novela, onde aborda *Rose Castle* e *Em viagem*, esta publicada na última parte de *Contos de Amor*. Também o *Brigue flibusteiro*, *A noiva do Paladino* e, por fim, *Os argonautas*. Há igualmente o conto, onde comenta os volumes *Tropos e Fantasias*, *Miudezas*, *Mares e Campos*, *Contos de Amor*, *Histórias Rústicas*, *Nas Ondas*. E, considerando seis características literárias, Lauro Junckes assim apresentaria os *aspectos gerais da ficção virgiliana*: O marinheirismo, pois *trazia no sangue a paixão pelo mar herdada do pai (...)* elemento essencial e deflagrador de suas narrativas,¹²⁰ além do caráter descritivo, aproveitando qualquer pretexto para alongar-se neste expediente, bem como o aspecto decorativo e ornamental, com certa *estaticidade da fotografia em oposição à dinamicidade da imagem cinematográfica*.¹²¹ O tratamento dos personagens, simples mas idealizados, vistos em perspectiva *quase fatalista*¹²² indicando sua pouca atenção pela caracterização dos mesmos somava-se à captação do poético com a tendência para valorizar a simplicidade rústica, destacando-se em seus contos, *verdadeiros cromos, às vezes bem carregados de poesia do que alguns sonetos parnasianos*.¹²³ Ademais, o escritor teria escolhido o Realismo em contraposição ao romantismo, cruzada que defendeu com outros

¹¹⁷ Ibidem. p. 15 e 16

¹¹⁸ Ibidem. p. 16

¹¹⁹ Ibidem. p. 17

¹²⁰ Ibidem. p. 39

¹²¹ Ibidem. p. 42 e 43

¹²² Ibidem. p. 43

¹²³ Ibidem. p. 45

conterrâneos de sua geração as concepções naturalistas; embora ao longo de sua produção não tenha se definido por nenhuma escola, apresentando aproximações com o simbolismo e o impressionismo.¹²⁴ Por fim o professor de literatura menciona um estilo que, à maneira de Coelho Neto, era *precioso e antificcioso*, sendo que preferiu o conto ao romance, *aliou a fantasia, o senso poético e o sopro lírico à observação do real e adotou certos efeitos virtuosísticos e plásticos, grandiloquentes e até pedantes com uso de termos técnicos do meio náutico*¹²⁵. Da forma parnasiana, adotou o preciosismo ornamental e a prolixidade da expressão, sendo a maioria de suas publicações providenciadas em editoras de Portugal.

Mais recentemente e sintonizada com semelhante enfoque, **Luciane Cristina Souza** em trabalho de dissertação de mestrado, observou que: Várzea é um dos poucos escritores brasileiros a descobrir o mar como temática literária, fruto de sua vivência, o marinheiro constitui uma constante estética em sua produção ficcional.¹²⁶ Lembrando uma sensibilidade literária portuguesa para abordar o mar, Camões e Fernando Pessoa teriam seu contraponto num escritor cuja preferência pela orla e pelo interior, fariam sua inscrição num regionalismo produzido pela necessidade de representar os costumes em região cultural e economicamente atrasada.¹²⁷ A seu ver, outros dois marinheiristas brasileiros, Vicente de Carvalho e Xavier Marques, seriam distintos de Virgílio Várzea por uma observação distante, puramente intelectual, afastada de uma realidade natural e tosca, nas suas cores reais, sem artifícios nem amaneiramentos acadêmicos.¹²⁸

Enfatizando o caráter descritivo das silhuetas de homens do mar, das paisagens náuticas e cenas rudes, a pesquisadora destaca o procedimento paisagístico com o qual o autor recria pela ficção, marinhas, quadros e retratos, afirmando a topografia e a natureza cultural e humana a partir das referências da Ilha de Santa Catarina. E, a partir de um perfil ficcional de Lorde Jim traçado por Joseph Conrad, a mestranda estabeleceu elos com a infância de Virgílio Várzea e suas experiências como ilhéu, pescador e marujo, as quais resultaram em suas incursões pelos domínios literários. Em seguida registrou uma trajetória de exaltação às belezas locais dos primeiros viajantes até as preferências nativistas mais

¹²⁴ Ibidem. p. 48

¹²⁵ Ibidem. p. 49 a 51

¹²⁶ SOUZA, Luciane Cristina. **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos**. Fpolis: UFSC, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, 1998. p.07

¹²⁷ Ibidem. p.7 e seg

¹²⁸ Ibidem. p.9

recentes, passando pelos cronistas, ficcionistas e poetas. Virgílio Várzea estaria inscrito neste tipo de percepção, ao mesmo tempo encantado com as paisagens e idealizador dos costumes, porém mais realista em relação às ilhas de Camões, Júlio Verne ou Daniel Defoe.¹²⁹ Concebendo Virgílio Várzea como um paisagista, sem parecer se dar conta das implicações teóricas que habitam o elo indivisivo entre o visível e o dizível, a dissertação apresenta uma análise das figuras de linguagem mais recorrentes seguida de uma topografia das suas principais descrições. Assim, considera como descrição topográfica quando o autor aborda a paisagem natural campesina e marítima, descrição de quadro quando narra acontecimentos, usos e costumes ilhéus e descrição de retratos quando trata dos aspectos internos e externos dos personagens.¹³⁰ Prosseguiria observando ainda duas maneiras como as descrições foram tratadas: uma mimética, quando foi preservada a fidelidade na transposição do real ao ficcional e outra romântica, quando os costumes e traços foram idealizados. Assim, para a pesquisadora haveria na lógica descritiva um campo comum onde os códigos da linguagem visual podem ser equiparados ao verbal.¹³¹

Ainda na chave dos trabalhos acadêmicos, a dissertação de mestrado em Literatura brasileira defendida na Universidade do Ceará do escritor **Carlos Emílio Correa Lima**, apresenta Virgílio Várzea como um viajante que *via o mundo com olhos de paisagem*, sendo autor de um dos muitos gêneros literários esquecidos e dissipados da memória cultural: *nosso primeiro marinheirista, uma espécie de Herman Melville tropical*.¹³² Interessado em destacar a importância do seu protagonista, salvando-o da condição de epígono e elevando-o ao panteão dos grandes nomes literários, justapõe paisagismo e marinheirismo. Depois de estabelecer elos com certos contos de Edgar Allan Poe, volta-se para o arquétipo literário do velho marinheiro, presente deste *Odisséia*, passando por *Moby Dick* e *Sinbad o marujo*, até chegar aos enredos de Júlio Verne, Jack London, Joseph Conrad e Stevenson.

¹²⁹ Ibidem. p. 36

¹³⁰ Ibidem. p. 51

¹³¹ Ibidem. p. 61

¹³² LIMA, Carlos Emílio Correa. **Virgílio Várzea os olhos de paisagem do cineasta do passado**. Fortaleza/Fpolis: Ed. UFC/IOESC, 2002, p. 16 e seg.

O pesquisador prossegue citando a dissertação de Marita Deecke Sasse¹³³ sobre a tradução para o espanhol da coletânea *Contos de Amor*, feita em Madri por Rafael Cansino Asséns, a quem reconhece como sendo o mesmo tradutor de Borges.¹³⁴ Salientando um olhar descritivo e totalizante, panorâmico e topográfico, marcado pela *contemplanção epifânica*, observa esta que considera uma literatura lapidada pela *energia mnemônica*,¹³⁵ multiplicadora das imagens reais como um caleidoscópio. E defende que: *somos re-humanizados com a leitura da obra literária de Virgílio Várzea. É preciso que seus livros sejam lidos por essa mascarada humanidade, inclusive a brasileira do tempo de hoje ou ... Pois é.*¹³⁶ Tal reflexão será ratificada à medida em que desponha o poeta do éter e da substância invisível a que o estudioso denomina *quinto elemento*, sustentando seu caráter de paisagismo universalista: *nessa linguagem de ourivesaria marinha de palavras (...) suas sílabas em brasa acesa, escritas cintilantes nos pontos e nas curvas de pintor de porcelanas levemente aladas (...) nomes esculpivamente mágicos como de um código criptográfico iniciático ...*¹³⁷ E refletindo que a cultura chinesa jamais separou pintura e poesia estabelece conexões com linguagens artísticas mais recentes, as quais tomam como propósito embaralhar as antigas distinções, tal como o fizeram James Joyce, René Magritte, Richard Long *com olhares de ponta e vanguarda vigilante.*¹³⁸

Avistando como *centro concreto-imaginário (...) o lugar onde o pintor colocaria seu cavalete*,¹³⁹ equipara as marinhas de Virgílio Várzea às do pintor Castagneto, para reconhecer em ambos um valor terapêutico, capaz de congelar a explosão e convidando a um tipo de contemplação que recusa tanto os turbilhões urbanos como os conflitos interiores. Inconformado com o esquecimento do escritor a quem decidiu resgatar, Carlos Emilio registra em nota ao final de seu livro uma hipótese que considera *só aparentemente fantasiosa* acerca da existência de uma *confraria de transito planetário* que retira de evidência autores e obras para que estes inspirem e alimentem os já consagrados e grandes nomes. *Esse processo de ocultação e espionagem editorial em larga escala continua a*

¹³³ SASSE, Marita Deecke. **Aspectos do conto de Virgílio Várzea: o tempo, o mito e a metáfora.** Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Fpolis: UFSC, 1980.

¹³⁴ LIMA, Carlos Emilio Correa. Op., cit, p. 28 a 32.

¹³⁵ Ibidem. p. 110 e seg.

¹³⁶ Ibidem. p. 141.

¹³⁷ Ibidem. p. 147.

¹³⁸ Ibidem. p. 152 a 194.

¹³⁹ Ibidem. p. 211 e seg.

*acontecer de modo cada vez mais sofisticado (...). E assim concluiu sobre o protagonista de sua dissertação: a razão de seu esquecimento foi o de ter sido apanhado nesta malha. Sumiu do mapa literário por causa de um estratégico ocultamento à sua revelia.*¹⁴⁰

No esforço para sistematizar uma galeria de autores, descortinando *vida e obra* dentro das molduras das escolas e monumentos, estilos e gêneros, a imagem recorrente é a do resgate, cujo sentido remete a uma dívida a ser paga. Mediante cobrança, segue-se a crença no seu ressarcimento finalmente legitimado e saldado, quer num fluxo que segue do estadual para o nacional, quer do nacional para um berço literário transcontinental. Compilar, recuperar, restaurar, salvar, eis os gestos literários que espreitam renitentes, deixando-se enunciar, ainda que nem sempre de modo explícito. Resposta à escassez, ao esquecimento e ao descompasso, compartilha-se uma imagem de equivalência que, chamada a depor em prol da abundância criativa, testemunha a confluência e o excesso, senão como presença, pelo menos como ilusão. Face aos pressentimentos que anulam e aos dilemas de condição periférica, a exceção e o excedente comparecem como modelo, menos reconhecidos pelo seu caráter desviante e mais pelas operações de encaixe com as quais se acredita ser possível alcançar o mesmo pódio e chegar ao mesmo patamar daqueles que lá foram colocados anteriormente. Pressupostos vizinhos do autêntico e do legítimo, do original e do genuíno, que se constituem em revestimento para remotas questões de beleza e verdade, trazidas em vários momentos da história da arte e da literatura mas refeitos pelas convicções da modernidade e pelas bandeiras modernistas.

Retomando à questão do cânone como problemática recorrente ao longo deste capítulo, vale lembrar que desde o renascimento com Cenini¹⁴¹ e Vasari¹⁴², cujos esforços se destinavam a imortalizar os nomes dos grandes artistas e obras, este tem sido um empreendimento e tradição nos quais, tanto a história, teoria e crítica da arte em geral como da literária em particular têm-se esforçado para preservar. Assim, têm sobrevivido as atribuições sobre o que vem a ser uma obra de arte e como deve ser julgada. Alimentada pela questão do juízo estético em Kant¹⁴³ e pelas distinções entre as linguagens artísticas

¹⁴⁰ Ibidem. p. 270, conforme referência em nota número 114.

¹⁴¹ CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte**. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

¹⁴² VASARI, G. **Vidas de los más excelentes pintores, escultores Y arquitectos**. Espanha: Oceano, Grupo Editorial, s/d. Texto originalmente escrito entre 1550 e 1568.

¹⁴³ KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. R.J.: Forense Universitária, 2ª ed., 1995. Texto publicado originalmente em 1790.

em Lessing¹⁴⁴, uma história das classificações chegou ao século XX nuançada pelos efeitos da sociedade industrial e da cultura em massa. Dentre os inúmeros críticos desse fenômeno, Clement Greenberg¹⁴⁵ tomou para si as distinções entre vanguarda e retaguarda, sendo que desdobramentos dessa perspectiva podem ser registrados mesmo entre teóricos e críticos brasileiros, quer se tome o exemplo de Mario Pedrosa¹⁴⁶ pelo lado das artes plásticas quer se tome o exemplo de Antonio Cândido pelo lado da literatura.

Por sua vez, a questão do epígone desponta como a outra face da problemática canônica. Se o caudatário, o marginal e o apóstata ganharam espaço como protagonistas dos enredos românticos, todo um repertório intelectual permite acompanhar a emergência de sensibilidades para com os mesmos por parte de teóricos e críticos com propósitos realistas e naturalistas, incluindo biógrafos e polígrafos voltados para um mapeamento deste universo, bem como estudiosos de ciência médica e posteriormente da psicanálise. É neste repertório que ocorre a emergência dos epígonos literários em temporalidade coincidente a Virgílio Várzea, explicitada ainda que com certas hiâncias e indiferenças por contemporâneos como Ronald de Carvalho, Brito Broca e Sílvio Romero. Posteriormente os personagens epigonais foram reinseridos pela relação literatura e identidade nacional em Nelson Wernech Sodré e Alfredo Bosi ou pela afirmação da identidade estadual via Osvaldo Ferreira de Mello Filho, Arnaldo Santiago, em seguida realçada por Celestino Sachet e Lauro Junckes. No caso de análises monotemáticas e dissertações, como as de Luciane Cristina Souza e Carlos Emílio Correa Lima, sobrevive uma permanência das percepções ressarcidoras de méritos esquecidos.

Todavia, é importante lembrar que uma vez colocada a questão cânone-epígone, nem todos os críticos vão concordar que se deva debruçar sobre este último. Assim, por exemplo, para Harold Bloom *livros ruins fazem mal ao caráter* e quem lê tem que escolher, pois não há, literalmente, tempo para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso.¹⁴⁷ Concepção partilhada na perspectiva da literatura comparada de Leyla Perrone Moyses, a qual criticando as leituras em clave de pós-modernidade por tornarem improcedentes tanto o julgamento como a teoria e a crítica, posiciona-se pela defesa da

¹⁴⁴ LESSING, Gotthold. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. S.P.: Ed. Iluminuras, 1998. Texto originalmente datado de 1766.

¹⁴⁵ GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. S.P.: Ática, 1996. Texto originalmente datado de 1938

¹⁴⁶ ARANTES, Otilia (org.) **Textos Escolhidos**. S.P.: EDUSP, 2000, 4 vI

¹⁴⁷ BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. R.J.: Objetiva, 2001. p. 23 e 24.

imortalidade da literatura moderna, tanto alimentadora dos desdobramentos literários no século XX, como resistência ao declínio do ensino das humanidades.¹⁴⁸ Neste sentido, ao buscar o cânone, quer em perspectiva ocidental ou nacional, pode-se reconhecer um olhar que procura nas palavras uma arte imperturbável, buscando uma espécie de fio da meada, anulando diferenças e descontinuidades, dissidências e limiares, privilegiando as influências e semelhanças de estilo, as hierarquias e o conjunto da obra. É assim que cada obra por ser representante do *espírito de seu tempo*, relaciona-se à intensidade com que testemunha uma identidade cultural e histórica. Posição não integralmente partilhada por Ítalo Calvino ao apresentar suas 14 propostas para ler os clássicos e particularmente, em sua última não enumerada: *não têm serventia prática para coisa alguma* e a única razão para lê-los seria a de que *é melhor do que não lê-los*. Antes de iniciar suas incursões pelas obras canonizadas da literatura, previne: talvez o ideal fosse captar a atualidade como o rumor do lado de fora da janela, que nos adverte dos engarrafamentos do trânsito, enquanto acompanhamos o discurso dos clássicos, que soa claro e articulado no interior da casa.¹⁴⁹

A partir deste percurso de raciocínio aparece a **quarta e última incisão**, aquela que considera não a obra pelo seu conjunto e sim a análise do texto como proliferação de sentidos, rumores que se produzem alhures. Tratando-se de buscar não o significado *do tal como se passou ou foi*, e sim as possibilidades que se pode reconhecer disseminadas pelos efeitos e pela ação do tempo. Assim, longe de concluir pelo caráter redutor ou pacificador, a imagem como a palavra, a teoria como a crítica nascem do ato de ler, realidade combinatória onde se tecem as plurivalências das possibilidades e das virtualidades. Eis o desafio que pode ser justaposto ao da taxionomia literária: pensar os enigmas e labirintos com que os fenômenos literários se reconhecem e estranham, redesenhando pela imaginação a paisagem informe e atribulada de cada existência, onde a seqüência definida de acontecimentos não passa afinal de uma ilusão, sendo que as somas e testemunhas não servem nem para apreendê-la nem para decifrá-la, mas apenas para capturá-la como cortina de sombra, refração sinuosa daquele mesmo que para ela se volta.

¹⁴⁸ PERRONE Moysés, Leyla. **Altas literaturas**. S.P.: Cia das Letras, 1998.

¹⁴⁹ CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. S.P.: Cia das Letras, 1993.

II CAPÍTULO: CORPUS

*O que julgo indispensável
para uma viagem sem retorno,
há instantes
avolumou-se
no fundo de uma imprecisa bagagem
que tomei emprestado...*

Mario Peixoto, in: *Poemas de permeio com o mar*

Este capítulo tem início através de uma distinção de Roland Barthes sobre texto e obra.¹⁵⁰ Enquanto esta pode ser encontrada em livrarias e bibliotecas, segurada na mão e ter seus significados contemplados com vistas à decifração da sua escritura e à elucidação de sua filiação, o texto possui outra natureza. Empreendimento que visa menos as hierarquias, níveis ou pertinência dos objetos, o texto configura-se como um tecido de citações. Sendo urdido em instância de intertextualidade, constitui-se pela travessia que se realiza no trabalho da leitura. Assim, leitura e escritura são faces de um mesmo fenômeno, e são bordadas por um movimento próprio, diferente dos calendários e convenções, estando relacionado ao gesto do corpo que perverte a ordem. No campo metodológico onde medra a verdade lúdica como aquilo que mantém o texto vivo, esta é obtida através de dois movimentos distintos. Enquanto um conserva o nariz mergulhado no livro, o outro levanta a cabeça, procurando alcançar as imagens que o atravessam durante a leitura. Concebidas como linguagem, tais movimentos permitem ora justapor e ora contrapor o visível ao dizível, alimentando um fluxo tanto de reenvio ao texto de partida como de arremesso a outros textos. E posto que o lugar da escritura é a leitura, ambas insidem sobre o espaço oblíquo onde o sujeito perde sua identidade, destituindo a voz de origem. Eis o ponto que assinala a diferença entre escritor e autor, questão que também nos envia à reflexão de Michel Foucault sobre *atração e negligência* como figuras reversíveis: *deixando as coisas serem aquilo que elas são, deixando o tempo passar e retornar, deixando os homens*

¹⁵⁰ BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua**. S.P.: Brasiliense, 1988

*avançarem em sua direção – já que ela (a atração) é o exterior – já que ele não é nada, que não caia fora dela, já que ela desfaz na pura dispersão todas as figuras da interioridade.*¹⁵¹

Sem perder as conexões do texto com o alhures e a alteridade, com o exterior e o neutro, quer para aquele que o lê, quer para aquele que o escreve, retornemos a Roland Barthes¹⁵² buscando compor algumas relações com a biografia e o retrato. Particularmente, vale lembrar a análise sobre *Sarrasine*, novela onde Balzac informa sobre os sentimentos e caprichos, perturbações e audácias de seu personagem travestido de mulher. Para o autor de *O rumor da língua*, é impossível saber quem fala: se a imagem da mulher ou o personagem travestido, se a figura do autor do romance ou apenas a do escritor Balzac, se a sabedoria ou a sensibilidade romântica. Eis o mote para onde o semiólogo francês remete toda uma crítica para os estudos que tomam a relação vida e obra como fenômeno sem maiores implicações. Questão que me faz reconhecer que desde o século XVIII, especialmente desde o advento da literatura pornográfica, os registros biográficos foram visibilizando tanto aos ângulos mais sombrios dos nomes relacionados as glórias políticas e religiosas, como deixaram emergir os protagonistas avulsos e ignorados, pervertidos e criminosos, medianos e malogrados, permitindo reconhecer através deles, o domínio das contingências que lhes couberam e as miudezas irrecuperáveis, escoando pelos ralos do não deliberado e do incontrollável. Fenômeno que, segundo Peter Gay¹⁵³ estaria bastante maduro no século XIX, tempo em que também ocorria a redefinição das fronteiras e identidades nacionais, cujos braços se serviam dos artistas e intelectuais pelas diversas instituições que os acolhiam e patrocinavam, particularmente no âmbito das artes plásticas e da literatura. Assim, abundam telas e páginas por onde se reconhece a arte como um saque de preservação em seu desejo de multiplicar o diverso e totalizar o particular, poéticas que pretendem tanto a posse imaginária do passado como tocar a complexidade do real pelos factos ficcionais. Deste território também fazia parte a literatura de Virgílio Várzea, sendo daí que se pode tentar alcançar as suas complexas singularidades.

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: **Ditos e escritos. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. R.J.: Forense Universitária, 2001, vl III, p. 229

¹⁵² BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. S.P.: Brasiliense, 1988, p. 65 e seg.

¹⁵³ GAY, Peter. **A educação dos sentidos. Da rainha Vitória a Freud. O coração desvelado**. S.P.: Cia das Letras, 1999.

Neste sentido, nas próximas páginas procura-se compreender a maneira pela qual Virgílio Várzea definiu seus personagens, dando-lhes vida e significado ao longo de suas narrativas. Muito se diz sobre o fato de que imaginou seus personagens a partir do que viveu, dando-lhes os rostos de seus afetos e lembranças, afirmação constantemente corroborada através de suas próprias apresentações, epígrafes e dedicatórias. Assim, o fio que conduz a reflexão situa-se num ponto para onde confluem tanto a biografia enquanto uma espécie de retrato, como a autobiografia enquanto uma espécie de autorretrato. Para além de discutir um gênero artístico, trata-se de pensar um registro sobre um tempo e lugar. Procedimento que remete a concepções e práticas bastante antigas, associadas aos retratos e memórias, é bom lembrar que as biografias se constituem como uma espécie de risco que assinala certas dimensões do vivido, mas também rasgo, empreendimento incerto e frágil que remete a projeções sobre a alteridade. Assim, pode-se considerar a biografia também como marca ou fenda que permite pensar certas instâncias em que o destino e a criação se rebatem num jogo de espelhamentos em que elementos de um parecem estar contidos no outro, mas onde a familiaridade atravessa apenas como um recurso de artifícios. Sendo bem possível que existam tantas abordagens para pensar a biografia quantas biografias existam, aqui serão tratadas algumas destas possibilidades, procurando compreendê-las menos como um registro de verdades certas e ordenadoras que são ditas sobre a existência que coube, quer ao biógrafo quer ao biografado, e mais como um regime de saberes, que se constitui em instância ficcional, quer para harmonizar-conciliar, quer para interrogar-duvidar desta mesma articulação a que se poderia ainda que imprecisamente, chamar destino humano.

1 – O real vivido e a paisagem imaginada

A reflexão deste item tem início pelo caminho que toma a biografia como um real pertencente à esfera do vivido, totalidade ou fragmento de um destino que percorre do berço ao túmulo e a partir do qual se procura compreender-explicar os fenômenos de uma existência, combinando tanto as expectativas e as fantasias, como as ambições e as trajetórias, com as quais se debatem, ainda que em instâncias distintas, tanto o biógrafo

como o biografado. Em 1902 Clemente Petti traduz para o italiano um livro de Virgílio Várzea, resultante de fragmentos publicados no *O paiz* e manuscritos que registram as aventuras de Giuseppe Garibaldi, narrando desde sua chegada no Rio de Janeiro em 1836 até sua partida para a Itália em 1848. Espécie de romance histórico, explicitamente destinado aos leitores da colônia italiana no Brasil e na região do Prata, tratava-se de contar, segundo carta de seu autor enviada ao tradutor: *nel delizioso e divino idioma di Dante e Petrarca, le sorprendenti azioni finoggi in grande parte sconosciuti, del grande Garibaldi nelle vaste regioni del Nuovo Mondo*. Porém, considerando que fazia 15 anos que seu protagonista havia voltado para a Itália quando Virgílio Várzea nasceu, a principal questão que podemos formular diz respeito a que tipo de motivação o escritor teria encontrado para pesquisar e desenvolver esta espécie de biografia ou retrato sobre um personagem que jamais conheceu. Mas para encontrar alguma resposta satisfatória é preciso primeiro observar que a publicação que antecedeu a esta foi uma pequena novela medieval intitulada *A noiva do paladino* e publicada em 1901 e a que lhe sucedeu foi um romance sobre piratas, *O brigue flibusteiro*, datada de 1904. Então, o que se pode pensar sobre estes livros é que correspondem a um momento de imaginação fértil e bastante distanciada do tempo-espaço vivido pelo autor, embora não se deva ignorar o fato de que os personagens de *Garibaldi na América* eram adeptos da causa federalista. Sendo que os herdeiros dela foram derrotados e exemplarmente punidos nos primeiros tempos republicanos, falar de um antecedente, talvez fosse uma maneira de atualizar o registro de uma causa com a qual Virgílio Várzea simpatizara.

Em seguida é preciso considerar o fato de que ao longo da narrativa aparecem muitos coadjuvantes dos quais, o autor de Garibaldi in América ouviu falar e/ou conviveu. É o caso de seu mentor intelectual, Gama Rosa, que aparece como um jovem 1º tenente à época em que conhece o protagonista em Montevideu e depois reaparece mencionado como homem de ciência, sendo mencionado por ter produzido em sua fase adulta um estudo etnológico sobre o povo rio-grandense.¹⁵⁴ Há ainda um outro aspecto que deve ser considerado para que se possa pensar a afinidade do autor com o personagem de sua predileção: o fato de ser um herói latino à maneira de Cipião ou Júlio César: *e como estes*

¹⁵⁴ VÁRZEA, Virgílio. **Garibaldi in América**. R.J.: Tipografia Miotto, 1902, p. 95 e 142. Livre tradução de ALBERTONI Fernanda Bernardes

*heróis imortais vive sobre a influência de uma estrela, havendo sempre ao seu lado o poder e a força intelectual do destino.*¹⁵⁵ Característica que se soma ao amor platônico de Garibaldi pela filha de Bento Gonçalves, sentimento com o qual identifica as amadas inatingíveis e invioladas – as *Catarinas, Eleonoras, Lauras e Beatrizes*.¹⁵⁶

Recorrente também é a forma como ressalta o heroísmo do personagem sempre ligado à *vida grande e heróica do marinheiro, irmão do mar*, igualmente *descendente de uma família tradicional de famosos marinheiros*, cujas experiências desde jovem o ensinaram a manter o animo sereno face aos perigos e combates da natureza. Aprendizagem desdobrada na formação idealista, simpática às causas libertárias e democráticas. Por fim, detalhe lembrado pelo tradutor conforme as páginas iniciais, Virgílio Várzea tinha grande habilidade para desenho e pintura, qualidades transpostas não só para as descrições paisagísticas, como também facilitadora da lógica que articulava o olho à palavra e o desenho à letra, permitindo reconhecer os aspectos da personalidade pelos traços exteriores, tal como na descrição da chegada de Garibaldi no Porto da Baía de Guanabara: *Garibaldi naquela época era um jovem de 29 anos, de estatura pouco maior que a média, amplo tórax, robustíssimo de corpo, e de uma saúde férrea, portando barba e longa cabeleira leonina. O rosto cheio e largo, a testa alta e espaçosa e a pele clara e rosada, a despeito do bronzeado do sol, formavam uma admirável expressão e beleza viril tal, de fascinar tudo e todos.*¹⁵⁷

Entretanto, a despeito de todas estas características, o livro permanece classificado por seus especialistas não como romance nem como novela ou biografia, mas como estudo, ao lado de *Santa Catarina, A Ilha*, publicado em 1900, chamando atenção o fato de que dentro de um pequeno intervalo de dois anos, ambos foram publicados no Rio de Janeiro, um pela Tipografia do Brasil e outro pela Tipografia de Luigi Miotto. Recusando a dimensão ficcional do trabalho, os registros classificatórios, incidem sobre o caráter documental que prontamente faz encontrar em ambos os livros os acontecimentos em clave realista, destacando-se o cunho geográfico de um e histórico de outro. Do total das 14 publicações geralmente computadas, excluindo o opúsculo em homenagem a jovem atriz Julieta dos Santos, porque estas duas seriam ignoradas em seu caráter literário e enfatizadas

¹⁵⁵ Ibidem. p. 13

¹⁵⁶ Ibidem. p. 211

¹⁵⁷ Ibidem. p. 12

em seu aspecto documental? Sem dúvida é tentador lembrar a dimensão heteróclita das classificações e as ironias de Michel Foucault sobre os procedimentos hagiográficos que sobrevivem nas taxionomias da literatura. Mas para evitar as redundâncias, tentemos uma outra questão: aquilo que o autor mencionava em sua carta ao tradutor italiano sobre levar ao conhecimento de seus leitores as ações de um herói *nelle vaste regioni del nuovo mondo* não seria apenas uma variação dos combates e agruras vividas por seus protagonistas medievais ou flibusteiros? Mencionando o *delizioso e divino idioma de Danti e Petrarca* não estariam postas muito mais as referências literárias do que científicas, próprias a um Virgílio que tentara levar a cabo sua tarefa de contar os empreendimentos de Enéias após a Guerra de Tróia ou os de Garibaldi após as convulsões que agitavam o berço latino e antes sua unificação nacional? Lendo Virgílio pelo registro de Dante, não haveria em Garibaldi um acompanhante a inspirar um autor em sua jornada, referenciando-o até encontrar a obra definitiva, capaz de dar sentido ao seu próprio destino, cumprindo as promessas anunciadas em seu nome? Mas o tempo em que o biógrafo imagina as incursões de seu biografado em terras que não eram as suas, não era o mesmo em que os desacertos republicanos faziam repensar os rumos da nação e de seus heróis?

Contudo, não se trata de produzir uma leitura apressada, simplesmente considerando a biografia de Garibaldi como uma dimensão especular de seu escritor, pois a questão biográfica possui suas sutilezas. Paralelo à compreensão que considera o livro de Virgílio Várzea sobre Garibaldi como um *estudo* que visa documentar-analisar o real vivido, duas importantes biografias de Mozart podem ser mencionadas com vistas a estabelecer uma conexão à questão biográfica como uma sorte de retrato realista ou investigação dentro de procedimentos cientificamente válidos. Neste sentido, de um lado, pela abordagem sociológica são consideradas as possibilidades de mobilidade e os entraves para a ascensão social de Mozart em tempos de aristocracia cortesã. De outro lado, pela abordagem psicanalítica, ganha importância o sofrimento vivido pelo compositor em função da culpa por possuir elevados talentos e pela decorrente impossibilidade de superação dos conflitos com a figura paterna. Mas se escolho Amadeus Mozart, isto se deve ao fato de que foi um dos nomes setecentistas mais visitados desde que o romantismo de Stendhal¹⁵⁸ resolveu realçá-lo como um gênio rebelde e incompreendido, além de morto prematuro, valores

¹⁵⁸ STENDHAL. **A vida de Mozart**. R.J.: Revan, 1991 (datado originalmente de 1814)

caros à sensibilidade que forjava uma identidade artística em clave de herói moderno, prefiguradora de vanguarda.

Assim, em 1991 o sociólogo alemão radicado na Inglaterra, Norbert Elias, escolheu Mozart para seu biografado, tendo como fundo os fenômenos da sociedade cortesã que já estudara anteriormente. Para ele Mozart seria a expressão de um conflito trágico entre a mais elevada criatividade e consciente originalidade pessoal de um lado e as amarras sociais que o subordinavam às cortes como mero empregado à serviço da aristocracia de outro. Depois de um percurso com mais de 100 páginas, o autor reconhece aquilo que considera como seu grande drama biográfico, relacionando o desejo de ser amado de Mozart à sublimação através da música, fantasia materializada num tempo em que o compositor tinha o status de artesão, sendo por isso considerado parte da criadagem. Eis que a psicogenese encontra raízes na sociogenese para explicar a tragédia da crescente solidão, somada aos problemas financeiros e ao fracasso de Don Giovanni: *O fato de Mozart depender materialmente da aristocracia da corte, quando ele já tinha se constituído como um artista autônomo que primariamente buscava seguir o fluxo de sua própria imaginação e os ditames de sua própria consciência artística, foi a principal razão de sua tragédia.*¹⁵⁹

Ainda em conformidade com a premissa de que a vida ajuda a compreender a obra, em clave muito próxima do *tal como se passou*, em fins dos anos 90 comparece o historiador Peter Gay. Assentado em perspectiva psicanalítica, encontra neste terreno as principais referências para explicar tanto a natureza da genialidade de Mozart como a dimensão trágica de sua vida. A cidade em que viveu, a família e a educação que recebeu na infância, o lugar que os pais tiveram neste período de formação são caros ao autor, mais do que as relações da juventude e as viagens feitas pelo artista. Especialmente, todos estes elementos estão anelados pela relação com o pai, presença severa, exigente e determinada que empresariava a vida do filho desde tenra idade, mas com quem Mozart num certo momento da vida adulta, resolveu romper, não só para obter *honra, fama e dinheiro* através de suas próprias escolhas, como também em razão da escolha amorosa. Incidiriam sobre os sentimentos produzidos a partir desta ruptura, os desacertos e lapsos que, entremeados pelas

¹⁵⁹ ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. R.J.: Zahar, 1995, p. 136.

fases de elevado sucesso, iriam se acentuar até sua morte: *A causa mais provável do sofrimento de Mozart reside na perpétua rivalidade com o pai*. Ríspido e ensimesmado, assistiu com orgulho e constrição as apresentações sublimes do filho, mas nada fez para atenuar-lhe a angústia privada e os tormentos por saber-se *que no que dizia respeito à música e pura fama, o filho superava o pai com uma facilidade soberana, quase insolente (...) sentimentos que afinal manteriam, de forma destrutiva o filho atrelado ao pai numa espécie de imaturidade irreparável e irresoluta*.¹⁶⁰

O contraponto a estas duas biografias poderia ser encontrado em *Todos os nomes*¹⁶¹, livro com o qual o escritor José Saramago conta as diligências de um modesto escriturário que, rompendo o *silêncio compacto dos papéis mortos* e a rotina catalogadora de seu ofício, passa a se interessar por uma misteriosa mulher. Depois de todas as agruras, infrações e surpresas que atravessa para conhecê-la, quando pensava estar próximo do empreendimento, descobre que ela acabara de morrer. Decide então ir ao local, tocar o montículo de terra onde estava o corpo daquela que por muito tempo procurou. E assim adormece sobre a derradeira certeza de tê-la alcançado de algum modo, até que no dia seguinte é acordado por um pastor de ovelhas que lhe explica ter como prática trocar as plaquinhas de identificação, em respeito a uma característica dos suicidas: a de não querer serem encontrados. Eis que a fábula do modesto escriturário nos envia à insondabilidade de nós mesmos, sendo que a biografia do outro não é senão uma parte da nossa própria. A vida aparece então como uma paisagem que segue sem ser decifrada, sendo a morte só apreendida como o montículo onde o protagonista passa a noite, pensando ter encontrado sob ele o corpo que procurava conhecer, até finalmente constatar ser este o único destino que nos liga e mistura a todos e para onde confluem inexoravelmente, vida e obra, biógrafo e biografado.

Passeando em território próximo a esta paisagem, mas procurando o lugar onde a pintura e a literatura se encontram, em *Gaveta de guardados* um escritor aparece como o duplo de Iberê Camargo, inventando pela narrativa autobiográfica uma persona do pintor: *As coisas estão no fundo do rio da vida: Na maturidade, no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar*.¹⁶² Assim, sucedem-se as imagens daquele texto literário,

¹⁶⁰ GAY, Peter. **Mozart**. R.J.: Ed. Objetiva, 1999, pg 99 e seg.

¹⁶¹ SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. S.P.: Cia das Letras, 1997.

¹⁶² CAMARGO, Iberê. **Gaveta de guardados**. S.P.: EDUSP, 1998.

como as que povoam suas telas: gaveta de guardados, fundo do rio, fios de um carretel, prefigurações em busca do sentido do pretérito vivido, em suas escolhas, desvios e fatalidades. Sem pretender explicar a obra, os registros da memória acabam fornecendo os elementos para compreendê-la: *Na velhice perde-se a nitidez da visão e se aguça a do espírito*.¹⁶³ Reconhecendo que o auto-retrato do pintor é antes feito por suas próprias interrogações e que a imagem que encontra para elas é também um grande enigma, o pintor-escritor acrescenta: *As coisas são assim: encontramos a última palavra, elas se acabam*.¹⁶⁴ E neste desejo de refazer a obra, retocar a vida, corrigir os erros e reordenar o passado não distingue sua vida de sua arte: *O drama trago-o na alma. A minha pintura, sóbria, dramática, suja corresponde à verdade mais profunda que habita no íntimo de uma burguesia que colhe a miséria do dia-a-dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida*.¹⁶⁵ Eis o pintor que se reapresenta como alguém que não se descompromete de suas crenças sociais, implicando-as em dor transfigurada nos quadros que *nascem da minha saga, da vida que dói*.¹⁶⁶ A obra do artista é assim concebida como parte da paisagem de uma vida, conduzindo-nos de volta ao tema da narrativa biográfica que incide sobre o real vivido.

Todavia, tal maneira de relacionar vida e obra já fora duramente criticada dois séculos antes. Em 1782 William Beckford escreveu um pequeno livro sobre as diferenças entre a arte italiana e a holandesa, discutindo acerca das técnicas e do emprego de materiais. Recorrendo a dados biográficos absolutamente ficcionais para estruturar sua narrativa acabou por remeter a inutilidade dos mesmos para a compreensão da obra de arte. Chama atenção o fato de que embora só tenha sido publicado 88 anos depois, *Memórias biográficas de pintores extraordinários*¹⁶⁷ provocou uma grande curiosidade entre os leitores que procuravam incansavelmente identificar os biografados como se eles pertencessem ao contexto do vivido e estivessem presentes no texto de modo cifrado.

Para pensar a distância que separa a sensibilidade irônica de Beckford da maneira pela qual Iberê Camargo concebe que uma obra de arte deve estar imbricada, pode-se ainda estabelecer certas distinções que foram se configurando no percurso que separa estes dois

¹⁶³ Ibidem. p. 33

¹⁶⁴ Ibidem. p. 36

¹⁶⁵ Ibidem. p. 184

¹⁶⁶ Ibidem. p. 185

¹⁶⁷ BECKFORD, William. **Memórias biográficas de pintores extraordinários**. S.P.: Ateliê Editorial, 2001.

escritores. É muito provável que a ironia de Beckford se fazia tendo como alvo uma herança renascentista advinda de Plínio e Duros de Samos, Cenini, Vasari e posteriormente Winckelman, os quais pretendiam uma história das artes visuais ajustando vida e obra através de discursos ordenadores, tal como se procedera com a hagiografia medieval e cuja *moral da história* guardava estreitas relações com a idéia de que só é possível aprender respeitando a tradição e copiando os velhos mestres. Por outro lado, a compreensão de Iberê Camargo remete a um percurso de constituição da subjetividade artística, em que a individualidade moderna foi se inventando através da construção da esfera da intimidade, tecida pela valorização da confissão e cultivo da leitura, pelo recurso freqüente ao uso dos espelhos, gavetas e chaves, bem como das camas individuais e armários, além do crescente destaque aos retratos, memórias e relatos de viagens. Experiências muitas das quais se desdobravam a partir do crescimento das cidades e dos novos códigos de civilidade, particularmente difundidos pelas novas práticas de convívio e sociabilidade.

Neste território o romantismo visibilizou um novo tipo de artista, aquele que sofria e se reconhecia nos vagabundos, marginais, proscritos da Bohemia que perambulavam pela Europa, vivendo na precariedade e pelas franjas da sociedade burguesa, quer como uma experiência estética intencionalmente procurada, quer pela impossibilidade de inserir-se nas instituições e circuitos oficiais de promoção artística. Nos dois casos um herói da ruptura, rebelde com sensibilidade aguçada e incomum. Que o digam as óperas de Puccini e Bizet, as poesias de Baudelaire e Rimbaud, bem como a filosofia nietzscheniana capaz de colocar em relevo a dimensão trágica do europeu oitocentista, pondo em xeque as suas próprias premissas. Que o digam também as próprias observações do historiador-psicanalista de Mozart, Peter Gay, ao lembrar que a morte de Mozart teria sido gradativamente mitificada até apagar o fato de que na Viena protestante, ao contrário dos funerais católicos, os enterros eram destituídos de pompa e não raro as sepulturas eram anônimas. Ademais, 35 anos era uma idade mais ou menos freqüente em termos de expectativa de vida, além do fato de que teriam sido os compositores românticos que construíram a idéia do maior gênio musical de todos os tempos alimentando vários fins, os quais iam desde a defesa da elegância em tempos pós rococó até um febril interesse comercial.

De volta à narrativa de Virgílio Várzea sobre Giuseppe Garibaldi, depois de efetuar um percurso que concebe o problema da biografia em distintos regimes de saberes dois

importantes rasgos parecem incidir sobre o *real vivido*: um que relaciona o retrato como espelho do autor, identificando num as características do outro, saber que se coloca em termos de sensibilidade historicamente produzida pela modernidade, que passa a identificar o personagem com o biógrafo e onde este freqüentemente assim se reconhece. Há porém, outro regime que pode ser colocado ao reconhecer as afinidades entre biógrafo e biografado não passam de fios tecidos pela imaginação literária. Há ainda nuances que reconhecem nestas narrativas dados contingentes e observáveis pelos estudos documentais mais isentos, enquanto noutros o que se afirma é a ficção como marca possível de uma parte da vida.

2 – O retrato do outro e os labirintos de si

Do conhecido Virgílio, autor de Eneida, obra considerada marco fundador não apenas da história romana mas da própria civilização latina, remete-se ao Virgílio cujos contos foram recentemente reeditados pela Academia Catarinense de Letras. No segundo deles, entre as apresentações com comentários recortados em diferentes períodos, destaca-se um, datado de 1910 pelo médico e ex-presidente provincial Gama Rosa: *A vida prodigiosamente pitoresca das nossas praias há sido acompanhada com inexcelável superioridade técnica e vigoroso relevo artístico, pelo nosso grande escritor marinheirista, Virgílio Várzea. Em seus numerosos contos, saturados de realismo intenso, vivem e movimentam-se ao sol, no ambiente de emanações marinhas, as populações do litoral brasileiro, coloridamente descritas em costumes, aspirações e sentimentos – um mundo inédito de marujos, homens e mulheres, velhos e crianças, no cenário do mar infinito(...)*¹⁶⁸

O que se observa é que as características apontadas pelo comentarista se relacionam e confirmam através de outros comentários que seguem, passando pelos de Olavo Bilac em 1883 até chegar a Carlos Emílio Correa em 2002. Em linhas gerais, cada um deles destaca o

¹⁶⁸ JUNCKES, Lauro (org) **Virgílio Várzea, contos completos**. Fpolis: Academia catarinense de Letras, 2003 (Consta no vl I, *Mares e Campos & Contos de Amor* e no vl II *Histórias Rústicas & Nas Ondas*.)

elevado poder pictórico com que Virgílio Várzea fixou o ambiente litorâneo. Mas seria somente aquele médico que ressaltaria os personagens, reconhecendo-lhes as lides em seu ritual cotidiano e as agruras do destino tal como pareciam a alguém acostumado a fazer diagnóstico: na transparência dos corpos e na superfície das fainas.¹⁶⁹ Assim, entre a bonança e a procela dos intrépidos e ensimesmados homens e mulheres, cujas vidas se relacionavam com o mar, procuro uma brecha para pensar esta sorte de retratos com que o autor povoou seu mundo literário, não só pelos contos como também por suas novelas, ou até mesmo desde suas primeiras incursões pela poesia. Detalhe revelador é que a consciência de uma condição epigônica ronda desde as epígrafes que acompanham seus contos até as dedicatórias em homenagem a amigos de juventude como Santos Lostada e Araújo Figueiredo, além do pai intelectual, Gama Rosa, somados aos novos colegas do Rio de Janeiro como Eduardo Salomonde e Gonzaga Duque, ou ainda figuras mais velhas, algumas já mortas, entre escritores e outros nomes certamente queridos mas não notáveis.

Nos 23 contos de *Mares e Campos*, publicados respectivamente em 1895, 1902 e 1903, Virgílio Várzea reivindica a centralidade do olhar não apenas pelo caráter descritivo com que aborda seus personagens, mas também pelo próprio subtítulo da coletânea: *Quadros da vida rústica catarinense* e em seguida inclui uma epígrafe de Emile Zola: *a arte é um recanto da natureza visto através de um temperamento*. Enfoque ratificado na dedicatória da mesma publicação: *à alma simples dos marítimos e roceiros catarinenses*. Já em *Contos de Amor*, publicado em 1901 com 25 contos, a dedicatória destina-se *ao eminente escritor português como homenagem de admiração e estima, Fialho de Almeida*. Ainda nesta coletânea, em narrativa intitulada *Em viagem*, dividida em 28 capítulos e assinada no Rio de Janeiro em julho de 1892, o autor explica no prólogo tratar-se de uma novela que tem muito de sua *vida real*, sendo formada por *cenas e episódios vividos e longamente observados*, guardados desde a infância e somados às viagens feitas a Havana e ao Rio da Prata, *depois de ter deixado o Colégio Naval em 1879*. Encantos e alegrias, sobressaltos e amarguras teriam sido transpostos para a fantasia, mas *achando-se aqui, por*

¹⁶⁹ É conveniente lembrar que a questão pontuada por Gama Rosa a respeito da literatura de Virgílio Várzea não era gratuita, procedendo de dois pontos pretéritos de significativa relevância. Um diz respeito ao convívio com os jovens que posteriormente seriam reconhecidos pelo nome de *Grupo das Idéias Novas*, com quem manteve interlocuções durante o período em que fora Presidente Provincial em Santa Catarina. O outro ponto se refere às suas publicações, entre elas uma intitulada *Biologia e Sociologia do Casamento*, traduzida para o inglês, o francês e o alemão.

assim dizer, fotografados. Em seguida, o próprio autor reivindica uma escritura feita *com verdadeiro amor e por quem descendendo de marítimos e portugueses pelo lado paterno e criado a bordo e no pitoresco litoral de Santa Catarina, adora os navios e tem uma profunda paixão pelo mar.*

Para ampliar um pouco melhor a relação da escritura biográfica com o retrato e tentando justapor ambos em chave auto-biográfica, pode-se recorrer a outro romance do escritor português, José Saramago, *Manual de Caligrafia e Pintura*, onde aparecem as agruras de um pintor que, estando sem inspiração resolve escrever: *vou procurar um enigma com um código que não conheço*¹⁷⁰ e que se depara com o fato de que este ato corresponde a uma *tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas denteadas (...)*.¹⁷¹ Desconfiando de seu olho míope que precisa ver as coisas muito de perto e de sua falta de inteligência brilhante e talentosa, substituída pela minúcia e observação demorada, começa a refletir sobre a própria vida através do ato de escrever: *Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as retratam mesmo só aproximadamente*”.¹⁷² E não faz outra coisa quando sobrepõe o ato de escrever ao de desenhar como quem se depara ao mesmo tempo com o código e a decifração, interrogando a ambos e flagrando a si mesmo no gesto suspenso que antecede à linha e sucede ao ponto, ao traço, à idéia. A questão que aos poucos vai aparecendo pode ser assim, colocada: quem retrata e escreve, retrata e escreve o que e a quem ?

Depois de remeter ao exercício da cópia de retratos e à transcrição de trechos vividos, o escritor conclui que esta é uma maneira de contar a vida, de romper véus, de dispor luzes, mas que como verdade isto é também ficção. *Assim, o meu tempo passa com o tempo dos outros e ao tempo que aos outros se inventou*.¹⁷³ Refletindo que as palavras como as pinturas remetem sempre à necessidade de explicar-entender aponta aí a maior de todas as dificuldades: *porque ainda não acabamos de explicar e ainda não conseguimos entender*.¹⁷⁴ Desse modo observa que tudo na biografia, como no retrato é autobiografia. *Em tudo ela se introduz como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz*

¹⁷⁰ SARAMAGO, José. **Manual de Caligrafia e Pintura**. S.P.: Cia das Letras, 1992, p. 14

¹⁷¹ Ibidem. p. 19 e 20.

¹⁷² Ibidem. p. 54

¹⁷³ Ibidem. p. 97.

¹⁷⁴ Ibidem. p. 110.

*saltar o trinco, devassando a casa. Só a complexidade das múltiplas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio de nossos diferentes semelhantes.*¹⁷⁵

Recorrendo às reflexões deste autor português, convém se deter um pouco sobre como o retrato do outro pode remeter também aos labirintos de si. O conto *Nerah* aparece numa primeira versão em *Tropos e Fantásias* (1885) e numa segunda em *Contos de Amor* (1901). Nesta versão posterior vem precedido por uma epígrafe de Henri Heine *O gracieux fantôme, enveloppe-moi de tes bras. Plus ferme, plus ferme ancore! Presse ta bouche sur ma bouche; adoucís l'amertume de la dernière heure*¹⁷⁶. Nesta clave emocional, a protagonista é apresentada como uma bela e conhecida jovem, habitante de uma *pitoresca cidade do sul*, sendo dotada de *veludez seráfica (...) das virgens de Velásquez, olhar quente e transparente, flutuando em langosidade meridional de morena (...) carminação ardente de frutos tropicais*. Sendo que na primeira versão Virgílio Várzea, ironiza os poetas românticos em seu aspecto piegas, anêmico, sempre com um pouco de febre e tosse, *chorando em verso tolices imaginárias*, marcadas pela morte prematura e pelas poesias cheias de chapa, depois acrescenta sobre a mulher amada: *Fiz-lhe até um soneto de rimas difíceis e adjetivos coloridos, sonoros. Achou o exagerado, indigno mesmo, não entendia aquilo. Gostava mais do sentimentalismo casemiriano, porque como dizia ela, era do coração, de muito coração.*¹⁷⁷

O que se observa ao comparar as duas versões é uma sutil diferença, também reveladora de certos impasses literários, realçada pela intencionalidade realista da descrição do temperamento e características da personagem feminina. Assim, para além de objeto erótico, o corpo da amada pode ser reconhecido também como o próprio objeto estético, com o qual o escritor se confronta. Dilema que encontra seu desfecho numa tarde de maio: *não fez mais um movimento no seu belo roupão de cetim, cujas pregas ondulosas rojavam agora no chão, esquecidas. Os longos cílios escuros, ficaram para sempre cerrados como as franjas de um sudário tristíssimo (...)* Descrevendo o rosto *opalescente* e sereno em *castidade de lírio*, justapõe-se o distanciamento do enlutado esforçando-se para contemplar

¹⁷⁵ Ibidem. p. 169.

¹⁷⁶ VÁRZEA, Virgílio. *Nerah*. In: **Contos de Amor**. Lisboa: Ed. Tavares Cardoso & Irmão, 1901, p.143.

¹⁷⁷ VÁRZEA, Virgílio & SOUSA, Cruz. *Nerah*. In: **Tropos e Fantásias**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/ Fundação Catarinense de Cultura, 1994, pg 15 Ed. Fac Símile da Typographia do Jornal Regeneração, 1885.

as mãos brancas como que *cinzeladas em blocos de marfim velho*. Eis que a ironia sobre a morte do poeta romântico encontra-se com a descrição dos sentimentos do próprio protagonista. É a vez do jovem amante ser assolado pelo sentimento de perda em que *a razão se me abismava (...) sob o velório agourento da noite que negrejava* sendo que o conto termina justo quando caem os véus que separavam o romantismo e o realismo. Ao fim, desmascaram-se ambos como parte de um mesmo ambiente ou sensibilidade tomando para si a matéria do corpo feminino que fenece e a dor de quem testemunha.

Bem verdade que se trata de uma sensibilidade *art-nouveau* que, chega de Charcot a Freud, de Flaubert a Wilde e Klimt, concebendo a mulher como ser muito misterioso e indômito, enigmático e lascivo sempre propenso a escolhas equivocadas, reverso do herói masculino, impossibilitado de escolher-intervir sobre os destinos amorosos. Assim, a figura da mulher lânguida, objeto de um amor ardente e prenúncio de fatalidades, volta em outras versões de Virgílio Várzea. É Ernestina em *George Marcial*, casada convenientemente por insistência dos pais, mas que acaba fugindo com um almirante britânico, meio inglês meio brasileiro. Atormentada pela culpa, seu destino amoroso é um desastre que conduz à morte, primeiro a de seu pai e depois a sua própria. Mas também é Helena em *Rose Castle*, jovem que abandona o conforto conjugal patrocinado por um marido mais velho e comerciante britânico aposentado, para ficar com o jovem enteado, George, justo no dia de seu aniversário de casamento. Nos dois casos, figuras para onde confluem desejos mas também se prefigura a impossibilidade de vida feliz, resultante de soluções inconciliáveis fossem elas quais fossem. Nada muito diverso do que escrevera o poeta espanhol Gustavo Bécquer em *Cartas literárias a uma mulher*: *Quando um poeta pintar-te em magníficos versos seu amor, duvida. Quando te fizer conhecer esse amor em prosa, é má prosa, acredita. Há uma ponte mecânica, pequena e material em todas as obras do homem, que a primitiva, a verdadeira inspiração desdenha, nos seus ardentes instantes de arrebatamento.*¹⁷⁸

Deve-se destacar que em fins do século XIX muitos poetas e escritores latinoamericanos também estavam voltados para a problemática da impossibilidade da vida feliz. Assim por exemplo, para o ensaísta cubano *José Martí* os tempos eram como os amores *contraditórios e intranquilos*, cuja *revolta vida sem via fixa* produzia *enormes*

¹⁷⁸ Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) poeta e jornalista nacido em Sevilha, publicou *Cartas literárias a una mujer* no jornal *El contemporáneo* em 08/01/1861. Cf CHIAMPI, Irlemar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: Ed. Ática, 1991, p. 192 a 196.

desconcertos na mente. Em tempos de produção veloz em que tudo se tornara expansão fragmentada e tormentosa, contra as idéias grandiosas e as *obras de repousado alento*, *pequenas obras fugidias* pois o legado das grandes narrativas era *como um requentado manjar*, pelo menos até surgir o *Dante vindouro*.¹⁷⁹ Em perspectiva semelhante o escritor colombiano *José Assunción Silva* também refletia sobre o lugar da literatura em tempos fascinantes e terríveis, *sem barca nem bússola*, em que *já se morreram os deuses*, deixando como saldo o desconforto e a estranheza, onde a dúvida se coloca: *tu crês que eu me acostumo a viver?* E onde o que resta ao poeta é utilizar a vida como matéria, depois de reconhecer que *o sublime fugiu da terra*.¹⁸⁰ E mesmo para aqueles descrentes do engajamento político, voltados para uma defesa da esfera mais autônoma da arte, capazes de dispensar tanto o público como os manifestos, como Ruben Dario, caberia a constatação: *eu detesto a vida e o tempo que me coube nascer*. Depois de confessar que a ambigüidade do artista latino americano vinha da certeza de que *minha esposa é desta terra; minha amante é de Paris*, acabava se consolando que a única coisa que lhe restava era prosseguir criando: *Bufe o eunuco. Quando uma musa te der um filho, fiquem as outras oito gestando*.¹⁸¹ Lendo seu tempo pela perspectiva do luto, mesmo caminhando na contramão das idéias de Ruben Dario, Henrique Rodó¹⁸², dono de um pessimismo acentuado, também manifestava uma profunda descrença na vida literária que elegia a arte pela arte como seu *leitmotiv* e produzia *o equilíbrio violado pelo engano, a intolerância ou a paixão*. Reconhecendo viver numa época que era *o império da cor sem perfume*, condenara o decadentismo como a estética que acolhia *os artífices de uma babel* produtora do *caos da língua*, da dispersão e do isolamento, enquanto aguardava o retorno da dimensão mais sagrada e espiritualizada para a arte, em que uma nova literatura recolocaria novos mistérios, esplendores e êxtases.

¹⁷⁹ José Martí (1835-1895). Prólogo ao poema do Niágara, texto de Ronaldo Perez, publicado em Nova York em 1882. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: 1991, p. 198 a 203.

¹⁸⁰ José Assunción Silva (1865-1896). Romance inacabado e cuja uma parte dos originais se perdeu num naufrágio em 1895, sendo publicado em Bogotá só em 1925. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: Ed. Ática, 1991, p. 203 a 207.

¹⁸¹ Felix Rubén Garcia Sarmiento (Ruben Dario (1867-1916). Poeta nicaragüense e figura destacada pelas inovações temáticas e rítmicas. Em 1896 escreveu o prólogo acima intitulado-o Palavras preliminares, destinado a seu livro Prosas profanas e outros poemas. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: Ed. Ática, 1991, p. 208 a 211.

¹⁸² José Enrique Rodó (1872-1917) Ensaísta uruguaio que além de sua famosa obra Ariel, escreveu artigo intitulado *O que virá*, para a Revista Nacional de Literatura e Ciências Sociais em 1896. In: CHIAMPI, Irlemar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: Ed. Ática, 1991, p. 212 a 220.

De volta às ambiguidades femininas, tal como tratadas pela literatura desde a segunda metade do século XIX, emerge um fio que as faz chegar ao começo do XX e pelo qual podemos aparentar Ema Bovary a Ana Karenina, Luiza a Capitu. Mas também Nerah, Helena e Ernestina, estas três últimas, espécie de filhas de Virgílio Várzea, seriam como parte de uma família que justapõe em clave alegórica os dilemas artísticos de um tempo. Fenômeno que todavia não se restringe às imagens literárias, como também se faz visível nos retratos pintados por Eliseu Visconti tal como aparece em *Gioventù*¹⁸³, por Henrique Bernardelli em sua série de mulheres languidamente recostadas e por Rodolfo Amoedo em telas como *Desdemona*¹⁸⁴ e *Estudo de Mulher*¹⁸⁵. Em cada uma destas telas seus rostos permanecem suspensos entre a inocência e o desejo, a contenção e o arremesso. Igualmente permanecem seus corpos, ao mesmo tempo, desprevinidos e indiscretos, puros e ameaçadores. Convite ao encantamento e prazer, mas também fatura de desatinos e extravios. Figuras seduzidas e divididos entre a conforto da vida local e a arriscada paixão pelo distante e pelo alhures, mas também ambigüidades que parecem sintomáticas dos impasses artísticos, territórios por onde as imagens tomam para si a tarefa de tocar o invisível. Não à toa o esforço literário pôde se tornar equivalente do esforço pictórico para comunicar um elemento tátil, revelador-encobridor de uma sensibilidade com a qual vários poetas latino-americanos também se debateram. A singularidade de Virgílio Várzea talvez resida na ilusão de que ao colocar suas personagens em moradas do litoral meridional elas pudessem ser únicas e distintas das demais.

Ainda na clave que justapõe literatura e pintura para pensar a problemática da biografia e retrato como registro labiríntico de um tempo e lugar, encontro uma interlocução no escritor *Jean Genet*, que entre 1957 e 1964 iniciou um projeto de livro sobre o pintor holandês Rembrand. Ocorre que muito perturbado pela morte de um amigo, o escritor destruiu todo o conteúdo dos manuscritos. Vindo a publicar entre 1967 e 1968 na revista *Tel Quel* os dois fragmentos sobreviventes, um com o título *O que restou de um Rembrand cortado em pequenos quadrados bem regulares e jogado na privada* e outro intitulado *O segredo de Rembrand*. Porém, ao contrário de Saramago que acaba por familiarizar aquilo que chama de *nossos diferentes semelhantes*, Genet coloca uma

¹⁸³ VISCONTI, Eliseu. **Gioventù**. óleo sobre tela, 65 x 49 cm, 1898, Museu Nacional de Belas Artes

¹⁸⁴ ARNOLDO, Rodolfo. **Desdemona**. óleo sobre tela, 97 x 130 cm, 1892, Museu Nacional de Belas Artes

¹⁸⁵ Idem, **Estudo de Mulher**. óleo sobre tela, 150,5 x 200 cm, 1884, Museu Nacional de Belas Artes

experiência de estranhamento. Assim, no texto de 1967, explica o dia em que tal revelação teria ocorrido *ao bater, não cruzar*, seu olhar no de outro passageiro de um vagão de um trem: *Seu olhar não era o de outro: era o meu que eu reencontrara num espelho, inadvertidamente e na solidão e esquecimento de mim. O que eu experimentei não posso traduzi-lo senão desse modo: eu me vertia do meu corpo, e pelo olhar no do passageiro, ao mesmo tempo em que o passageiro se vertia no meu. Ou antes: eu me vertera, porque o olhar havia sido tão breve que só posso evocá-lo com a ajuda desse tempo verbal. O passageiro tinha voltado a sua leitura.*¹⁸⁶

No texto do ano seguinte, diferenciando Rembrand de Franz Halls, diz que seu protagonista não sabia ver muito bem a diferença entre um homem e outro e que seus retratos mostram sempre um modelo que não é *a priori*, mas que é capaz de tornar-se a qualquer instante. Desse modo, não é o estranhamento com o outro que lhe causa familiaridade, mas a familiaridade com o outro que lhe causa assombrosa estranheza. Sem apelar nem para a caricatura nem para o realismo, Genet reconhece em Rembrand uma experiência semelhante a que teve com o passageiro no trem, no *desvairio de borrador louco de cores* que se reconhece e aceita *de carne, de bife, de sangue, de lágrimas, de suores, de merda, de inteligência, de ternura, de outras coisas ainda, ao infinito (...) cada um saudando as outras. Não é preciso dizer que a obra de Rembrand só tem sentido – ao menos para mim – se eu sei que o que acabo de escrever é falso.*¹⁸⁷ Assim, a literatura como a pintura emerge como uma experiência de lugar, retrato-labirinto e labirinto-retrato. Mas enquanto que para Saramago o pintor-biógrafo adentrava pela compreensão gradativa, para Genet tratava-se do mais completo delírio, desde o ponto em que o biógrafo-pintor avistara o outro em si, num instante de fulguração desvairada. E quanto a Virgílio Várzea? Ao que parece, buscou familiarizar o que lhe escapava, aproximando a lembrança do vivido ao do narrado, tentando apegar-se aos corpos dos textos e das epígrafes como quem guarda os retratos fotográficos, certo de que uma vez que os possuía poderia reter o tempo que escorria e os destinos que se distanciavam do seu. Presentificação recorrente e incôscia de uma ilusão, onde o que se afirma é o momento revelador de configurações do eu, procurando suspendê-lo, justo quando o tempo é a sombra que se amplia.

¹⁸⁶ GENET, Jean. **Rembrand**. R.J.: José Olímpio, 2002, p. 43.

¹⁸⁷ Ibidem. p. 75 e 76.

Pode-se ainda remeter a um outro exemplo para explorar melhor esta reflexão. *Memória de Adriano* é a história de um imperador, contada em seus últimos anos como legado ao seu sucessor. Trata-se de um livro que conforme diz a autora em suas anotações complementares e apresentadas no final, foi escrito diversas vezes e de diferentes modos entre 1924 e 29. Iniciado quando Marguerite Youcenar tinha 25 anos, foi destruído após longas pesquisas, recomeçado e abandonado por vários anos, até retornar gradativamente após a autora ultrapassar os seus 40 anos. Daquele personagem que pairava como um monumento único, suspenso entre o tempo de Cícero e o de Marco Aurélio, quando as crenças pagãs já não mais vigiam e as cristãs ainda não predominavam, só ficara uma frase: *começo a discernir o perfil de minha morte*.¹⁸⁸ Então, superado o desespero do *escritor que não escreve*¹⁸⁹, resolve arriscar, lançando-se em águas *sem saber se atingiria a outra margem*.¹⁹⁰ Nesta travessia em que a temporalidade seria transpassada era o próprio conhecimento histórico que seguia questionado. Logo no começo, a autora coloca na pena de Adriano as seguintes palavras *os historiadores apresentam-nos as imagens do passado através de sistemas excessivamente completos com uma série de causas e efeitos demasiado exatos e demasiado claros para serem inteiramente verídicos*.¹⁹¹ Desconfiando da dócil racionalidade com que a matéria humana seria recomposta, reconhecendo o anacronismo como única operação possível ao ato de apreender um destino, a autora lembra em suas anotações que *tudo nos escapa, e todos, e nós mesmos. A vida de meu pai é-me mais desconhecida que a de Adriano. Minha própria existência se eu quisesse escrevê-la, seria reconstituída por mim do exterior, penosamente, como a de outra pessoa, teria de recorrer as cartas, a lembranças de outrém, para fixar estas memórias flutuantes. Não passam nunca de paredes, desmoronadas, cortinas de sombra*.¹⁹² Assim, admitindo que acontece com a verdade histórica aquilo que também acontece com as outras verdades, faz Adriano dizer: *enganamo-nos mais ou menos*.¹⁹³

Observe-se um pouco os assuntos de Adriano ao escrever suas memórias para Marco Aurélio: as caçadas, os esportes, a alimentação, o amor, o contato físico, o sono, a

¹⁸⁸ Ibidem. p. 294

¹⁸⁹ YUCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. R.J.: Nova Fronteira, 1980, p. 296

¹⁹⁰ Ibidem. p. 300

¹⁹¹ Ibidem. p. 300

¹⁹² Ibidem. p. 301

¹⁹³ Ibidem. p. 302

saúde, os súditos, os escravos... Coisas que dizem sobre a vida de modo familiar, mas guardadas por uma espécie de ascese tanto própria do período helenístico como também própria de um momento da existência individual, quando as experiências da volúpia já estavam suficientemente decantadas para que pudessem ser pensadas com certo distanciamento. Era deste lugar e tempo que Adriano podia dizer: *No fundo, meu conhecimento de mim mesmo é obscuro, interior, informulado e secreto como uma cumplicidade (...) Quando examino minha vida espanto-me de encontrá-la informe (...). A paisagem de meus dias parece compor-se como as regiões montanhosas, de material heterogêneo desordenadamente acumulado. (...) De quando em quando, julgo reconhecer uma fatalidade num encontro, num pressentimento, numa série definida de acontecimentos, mas muitos caminhos não conduzem a parte alguma e muitas somas não se adicionam jamais (...). Três quartos de minha vida escapam (...) a soma das veleidades, dos meus desejos e até dos meus próprios projetos permanecem tão nebulosa e fugidia quanto um fantasma. O resto, a parte palpável, mais ou menos autenticada pelos fatos, é apenas um pouco mais distinta, e a seqüência dos acontecimentos é tão confusa como a dos sonhos (...).*¹⁹⁴ Atravessados pelo tempo e reconhecidos naquela ficção, somos enviados a novas configurações-fulgurações. Agora já não sabemos mais quem fala: Seria Adriano, Marguerite ou cada um de nós que reconhece nestas palavras vestígios de seus próprios labirintos?

Por outro lado, mais do que próxima de nós, a proposta de *Nos mínimos detalhes* nos deixa um Adriano às avessas: Isabel. Ao invés de notabilidade, uma ilustre desconhecida; ao invés de longínquo no tempo, uma contemporânea; ao invés de uma existência longa, uma jovem com um trajeto a percorrer; ao invés da distância familiar ou afetiva, uma ex-namorada que desafiara o escritor acusando-o de egocentrado. Mas estas diferenças fazem afinal que tipo de diferença? Com os limites da insignificância biográfica, o jovem e polêmico escritor suíço, Allain de Botton, toma para si os percalços do biógrafo. Inquietação com que se amplia depois de perceber a realidade do avô que, estando internado num hospital passara a vazar sua biografia pelas confidências feitas aos profissionais que o atendiam, *e assim ele morreu deixando fragmentos de si dispersos casualmente*, enquanto tentava reorganizar suas lembranças em meio a fotos sem legenda,

¹⁹⁴ Ibidem. p. 31 a 33

cartas esmaecidas, histórias dispersas, contadas a amigos e familiares. Reconhecendo-se no século em que a profecia dos 15 minutos de fama se cumpre pelas prateleiras cheias com vidas de poetas, astronautas, políticos, fabricantes, etc estas seriam sempre um desafio para o biógrafo: *a idéia de compreender um ser humano tão completamente como uma pessoa poderia esperar compreender outra, de afundar-me numa vida que não a minha, de ver o mundo por meio de olhos novos...*¹⁹⁵ Mesmo no caso dos mais célebres personagens César, Napoleão, Goethe, Balzac, Hitler ou Marilyn Monroe, restaria a constatação, tanto para os biógrafos como para os leitores, de que suas vidas eram o que se poderia preguiçosamente chamar de maior que a própria vida, sendo desse modo que eles expressavam os limites externos da possibilidade humana, algo sempre possível de novas surpresas e interrogações infinitas.

Intrigado pelo mistério do empreendimento, o autor de *Nos mínimos detalhes* começa a contar a vida da ex-namorada: sobre o jardim de infância, os pais, a irmã, as vacinas, o supermercado, as trivialidades do namoro, as refeições, as pequenas rotinas domésticas, a higiene, os gostos musicais e as preferências estéticas... daí decorrendo constatações mais complexas: como colocar as contas de modo correto no *colar cronológico* se as seqüências estavam sujeitas a certas arbitrariedades da memória e da relevância dada a cada uma delas? Como o biógrafo mantém a distância de seu biografado: deveria se apagar como um anfitrião tímido, tornado-se uma voz tão desinteressada quanto as que prestam informações telefônicas? Até quanto um biógrafo deve saber para poder bem realizar a tarefa a que se propõe? Atacando os convencionalismos que se apóiam em casamento, compromisso profissional, marcadores de morte e eventos congêneres, o autor salienta que *quando relembramos o passado, imagens muito menos tangíveis nos assaltam...*¹⁹⁶ E que quando nos comunicamos esperamos que as coisas que dizemos façam um sentido que, na maioria das vezes não ocorre, sendo que as partes que julgamos significativas só o são geralmente para nós. Depois de tantos detalhes e confidências sobre Isabel, o autor nos leva à compreensão de que a verdadeira Isabel está no livro como nas fotografias que acompanham a narrativa: como uma presença-ausente entre a foto da casa, do gato, dos ex-namorados, das amigas, dos familiares. Todas pistas que nos familiarizam

¹⁹⁵ BOTTON, Allain . **Nos mínimos detalhes**. R.J.: Ed. Rocco, 2000. p. 17 e seg

¹⁹⁶ Ibidem. p. 95

com alguém que não aparece e que simplesmente ao fim de tudo, ainda continuamos sem conhecer.

Pelos retratos do outro, tais como a suicida desconhecida da Saramago, a Isabel biografada por Botton, tanto como Rembrandt e Adriano, chega-se aos labirintos particulares, distintos lugares de extravio, ao mesmo tempo familiares e estranhos ao que escreve. Pelas epígrafes e descrições dos homens cujos destinos se ligam ao litoral e ao mar, uma literatura que toma para si a tarefa de re-apresentar-preservar as cenas e paisagens fotografadas pela memória, a compreensão da linguagem literária como auto-expressão. Brecha por onde escorre o desejo de retratar-se através das imagens fugidias, retendo-as. Fenda por onde se infiltra a ilusão de cartografar os meandros do tempo por onde a vida transcorre, estancando suas interrupções e desvios.

3 – A série desdobrada e a legenda evocada

Num olhar sobre *Histórias Rústicas*,¹⁹⁷ coletânea publicada em 1904 com 25 contos constata-se que a mesma é dedicada a mãe, a quem Virgílio Várzea reconhece como *adorada, santa e veneranda*, acompanhada da seguinte epígrafe: *As cenas da vida real (...) foram sua maior parte por nós testemunhadas na bela terra catarinense onde ambos tivemos a felicidade de nascer (...)* Mas se o autor reivindica um lugar recôndito, desconhecido e associado à figura materna para exaltar como fonte de inspiração para sua obra, as dedicatórias estão acompanhadas de legendas que também informam ao leitor os critérios com que povoam as interlocuções, referências e afeições. Assim comparecem, dentre outros, *Guerra Junqueiro, o imortal poeta dos simples; Dr. Mau Nordau, eminente pensador alemão; contra-almirante Afonso de Alencastro Graça; Afonso, meu filhinho mais velho; Capitão-tenente Augusto João Jorge Henrique Valga; Delminda Silveira, poetisa catarinense; Dr. William Storck em Münster; Senador Hercílio Luz*. Eis que se coloca o propósito, na recorrência à mãe: na sequência dos afetos que acredita manter, os elos com o lugar de origem. Na coleção minuciosa de nomes e atribuições evocadas, as imagens reconhecíveis e familiares, tentativa para dar concretude à memória, concebendo-a menos como invenção e mais como incursão ao reduto das lembranças. Ignorando a

¹⁹⁷ VÁRZEA, Virgílio. **Histórias Rústicas**. Lisboa: Livraria Editora de Parceria Antonio Maria, 1904.

distância entre o vivido e o lembrado, os contornos que desconhecem o poder dilacerante das palavras e a crença na unidade do eu que chega do pretérito ao presente, conforme acréscimos não pelos solavancos e desvios e sim pela seqüência somatória do tempo.

Como quem olha o mar pela superfície imaginando desvendar-lhe as profundezas, toda uma temática ligada a este espaço é insistentemente buscada por Virgílio Várzea, menos pelas vidas que o habitam e mais pelas que o circundam e persistem em sua margem. Mas esta implica também uma questão estética, pois se o mar é lugar que permite tanto o sustento como as tragédias, é através desta matéria líquida que se une o destino dos que esperam e dos que partem. Sendo a partir dela que surgem nas suas páginas a série por onde se afirma o heroísmo dos marujos e a sabedoria dos velhos, a dedicação materna e a castidade da jovem, a curiosidade das crianças, a devoção das velhas e a paixão dos enamorados. Características através das quais o autor pretende observar e resignificar, lembrar e tecer os presságios e as esperanças, as pressas e as preces, a presença e a ausência, as celebrações fastas e nefastas. Por sua vez, é importante salientar que enquanto a generalidade produz semelhanças, quantificando-as e equivalendo-as, repetindo e homogeneizando o particular; a série produz diferença, impossibilitando a troca e a substituição, resultando em gravitações que potencializam o único existente. Tais distinções que se desdobram em *Diferença e repetição*,¹⁹⁸ parecem apropriadas para pensar tanto as epígrafes como as biografias, especialmente no caso em que uma seqüência delas comparece no mesmo livro. Confirmando esta perspectiva, encontra-se a citação de Ramalho Ortigão nas páginas iniciais da última publicação intitulada *Nas Ondas*,¹⁹⁹ coletânea com 18 contos e datada de 1910: *Em todas essas narrativas, nem uma só observação psicológica. Tudo é objetivo, exterior, como nos mais modernos processos de estilo (...) Esse livro foi o Mar, o grande mestre que o inspirou (...) Há nele o profundo cunho marítimo; vê-se a miúdo a preocupação do embarcadizo; acha-se a cada passo a revelação do marinheiro.*

Em outras palavras, de acordo com este tipo de referência, um olhar contemplativo detém-se sobre a coleção de cenas relacionadas às vidas simples, avistadas em tela de idealização do cotidiano e pela beleza de suas lides e agruras. Elementos de uma

¹⁹⁸ DELLEUZE, Gilles & GUATARI, Felix. **Diferença e repetição**. R.J.: Graal, 1988.

¹⁹⁹ VÁRZEA, Virgílio. **Nas Ondas**. R.J./Paris: Garnier, 1910.

sensibilidade que também freqüenta certos registros costumbristas dos viajantes, os quais por sua vez pretendiam catalogar e documentar a vida na América à maneira de Rugendas. Percepções que prefiguram o esforço para manter um olhar distanciado a maneira de pintores norte-americanos como Hommer²⁰⁰ ou Thomas Eakins²⁰¹, próprios de uma época em que os retratos fotográficos tomavam os pressupostos realistas com pendores documentais, tratando o visível como uma fala. Por sua vez, também se concebia que os fragmentos registrados poderiam materializar os instantes desaparecidos, particularmente registrados pelos grandes fotógrafos a maneira de Marc Ferrez²⁰², disseminados em postais²⁰³ e reproduzidos pelos fotógrafos amadores ou menos conhecidos²⁰⁴ que circulavam pelas cidades e rincões brasileiros.²⁰⁵

Retornando ao problema da série na literatura de Virgílio Várzea, particularmente examinando a questão da diferença e da repetição, encontro duas temáticas que se desenrolam a partir de três contos sobre o natal e três sobre as núpcias. Trata-se de dois acontecimentos distintos e marcantes. Mas enquanto um está associado à felicidade, celebração de data prevista e esperada mas que guarda uma espécie de grata surpresa onde a humildade dos celebrantes restaura o fato que lhes aciona a co-memoração, o outro está relacionado ao fortuito e contingente, cujo desfecho trágico torna a infelicidade digna de rememoração. A cada vez que os episódios são narrados, variam detalhes relativos aos personagens e locais, bem como certos desfechos, embora um núcleo comum se mantenha. Sem dúvida, faces para pensar a série em sua dimensão proliferante do único e do intransferível, mas especialmente apropriadas para perguntar o que o autor buscava com estas cenas e porque as recriou. Em *Natal no mar*²⁰⁶, uma detalhada descrição das conversas e afazeres em meio a uma calmaria em alto-mar, onde se deslinda a rotina a bordo de um navio, bem como as saudades, as cantorias discretas e os enlevos. De repente,

²⁰⁰ LATTANZI, Giulios & CASTAGNETTI, Alda (dir.) **Pittura americana, vitalità del nuovo mondo**. Milano: Editori Fabbri, 1995 II vl.

²⁰¹ SEWELL, Darrel (org.) **Thomas Eakins**. Philadelphia: Museum of Art, 2002

²⁰² TURAZZI, Maria Inez. **Espaços da arte brasileira, Marc Ferrez**. S.P.: Cosac & Naify, 2002.

²⁰³ VASQUEZ, Pedro Karp. **Postaes do Brazil. 1893-1930**. S.P.: Metalivros, 2002.

²⁰⁴ GRANJEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio. A febre fotográfica. São Paulo 1862-1886**. Campinas-São Paulo: Mercado de Letras-Fapesp, 2000.

²⁰⁵ KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)**. S.P.: Instituto Moreira Salles, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. S.P.: Metalivros, 2000

²⁰⁶ VÁRZEA, Virgílio. **Contos de Amor**. Lisboa: Tavares Cardoso & irmão, 1901, p. 45 a 51.

as vozes anunciando meia noite, o repique da sineta, a oração do capitão, a fé dos embarcados. Na mesma coletânea, um outro conto intitulado *Natal*²⁰⁷ um viajante chega a cidade de Joinville, caracterizada pelos telhados das casas e a presença sossegada das pessoas nas ruas. Após acolhida em casa do amigo alemão, a visão do ambiente natalino: uma sala espaçosa e com árvore decorada, os presentes, a alegria dos avós e das crianças, as cantorias e valsas até o clarear. Já em *Conto de Natal*²⁰⁸, uma família pobre que mora num casebre de um arraial ilhéu e obtém o sustento entre a roça e a pesca. Órfãs de pai, duas crianças saem para rezar em novena na casa de vizinhos, mas se demoram preocupando a mãe que acaba indo ao seu encontro. O susto materno ao procurar os filhos e a alegria de encontrá-los reluz no mistério e fascinação com que os pequenos contemplam solenemente a cena de um presépio.

Enfim, tentando olhar a grandeza das vidas simples e dos destinos miúdos, mas sem perder a dimensão de beleza profunda que habita os mistérios da vida, Virgílio Várzea procura abordar a incomunicabilidade dos sentimentos silenciosos e dos afetos genuínos que por vezes são alcançados na relação com o outro. Agora pensemos um pouco sobre os ambientes onde se desenrolam as três narrativas natalinas: uma embarcação que flutua modesta e isolada pelo oceano, uma sala festiva que concentre a alegria despojada da cidade e da casa do imigrante alemão, uma pobre morada que abriga a pureza sagrada de dois meninos. Não haveria nesta seqüência de lugares o retorno de uma sempre e mesma manjedoura, berço singelo com que se inicia o próprio calendário cristão? Deter-se sobre o destinos dos humildes não seria também um modo de inventar uma origem capaz de explicar o ponto onde tudo começou, e assim apegar-se aos vínculos, recusando os estravios a que os viajantes estão sujeitos? Ou seria esta uma via para manter um olhar de estranhamento aonde o passante viria apenas a insignificante banalidade e só os olhos de um viajante sensível e saudoso poderiam alcançar?

Face à imprecisão da resposta, melhor examinar agora uma outra festa, cuja celebração é tragicamente interrompida. Em *Núpcias marinhas*²⁰⁹ os noivos do pequeno arraial de Ponta Grossa casam-se na aldeia de Santo Antonio, fazendo o percurso de barco

²⁰⁷ *Ibide*3m.p. 85 a 97.

²⁰⁸ *Idem*, **Histórias Rústicas**. Lisboa: Livraria de Parceria de Antonio Pereira, 1904, p. 67 a 75.

²⁰⁹ *Idem*, **Mares e Campos**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994, p. 183 a 198. Ed. Fac-símile. R.J./Paris, Ed. Garnier, 1902/1903.

com inúmeros acompanhantes. Do alto do morro, toda a cena é assistida por alguns familiares e convidados, enquanto a mãe da noiva é acometida por um súbito presságio. Na volta uma mudança brusca de tempo faz naufragar as embarcações já próximas de casa. Os noivos *se afundaram abraçados, unidos indissolivelmente para toda a eternidade. Filhos de pescadores, quis o destino que fosse seu leito de núpcias, o oceano revolto*. Já em *A filha do faroleiro*²¹⁰ o primeiro secretário do governo vai em viagem de cabotagem com um amigo a um lugar chamado Farol dos Naufragados, onde espera rever uma bela jovem, filha do faroleiro. Lá encontra seu substituto que lhe explica que o anterior morrerá, depois que a filha enlouquecera, devido a morte do noivo que naufragou quando vinha para casar-se e foi surpreendido por uma tormenta, já próximo da chegada. O pai da moça, consumido pela desgraça, morre 15 dias depois, deixando mulher e filhos órfãos, além da filha demente cuja beleza sobreviveria na imaginação do visitante associada à fatalidade.

No capítulo sobre *Ilhas e Ilhotas* do livro intitulado *A Ilha*²¹¹, um casal atravessa sua aldeia no continente para ir casar-se numa igreja do lado ilhéu. Noivos e convidados na travessia de volta são surpreendidos por uma tempestade. *Nem uma só pessoa escapou à borrasca inclemente, que os sepultou para sempre nos arcacéus marinhos*. Neste texto com propósitos documentais, onde antecedentes latinos confluem e se justapõem aos portugueses e espanhóis, franceses e saxões, é a faina marítima que ajuda a explicar a geografia. Eis a história que explica o nome da pequena *Ilha dos Noivos, fresca e rendilhada, mas assinalada por uma história tristíssima, dessas que (...) ficam para sempre imortais na tradição ingênua e cândida dos arraiais humildes*. Todavia apesar do esforço isento para explicar o nome de uma localidade, justo quando a promessa de felicidade estava na eminência de ser cumprida, a nova vida é interrompida, implicando em outros desfechos. Não à toa, uma citação reveladora antecede a última antologia publicada: *Aparelhamos a alma para a morte que sempre aos nautas, ante os olhos anda*.

Se a imagem recorrente a que se pode associar as três narrativas natalinas é o berço, a que se pode associar as narrativas nupciais é o túmulo, berço final, imprevisível e independente dos propósitos daqueles que serão seus ocupantes definitivos. Depósito de corpos que perecem e se apagam, lugar inverso da literatura que os preserva. Mas em

²¹⁰ Idem, **Histórias Rústicas**. Lisboa: Livraria de Parceria de Antonio Pereira, 1904, p.53 a 66.

²¹¹ Idem, **Santa Catarina, a Ilha**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1985, p. 141 e seg.

ambos, túmulo e páginas literárias, o que inside ao invés de um destino justo e de uma Providência bondosa, é a desproteção e a vulnerabilidade do fortuito, fator freqüentemente esquecido, sobreposto aos desejos e ilusões de que é possível assenhoriar-se da vida ou entender-lhe os mistérios. Computadas nas quatro coletaneas que publicou após chegar ao Rio de Janeiro, somam-se 92 contos, os quais nenhum deles parece repetir variações tão pequenas. O natal e o berço, as bodas e o túmulo. O mar, lugar da vida e da morte, do que se guarda e do que perece para sempre. Eis as oscilações que permitem perceber parte das características da produção e dos dilemas literários de Virgílio Várzea: entre o viajante que preserva vínculo com os que permanecem em terra e o marujo que avista os riscos das experiências inelutáveis com o mar.

Chegando ao território que permite reconhecer algumas reflexões sobre *diferença e repetição*, tome-se três outros exemplos que nos ajudam a ampliar a problemática da série. O primeiro deles vem de Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*,²¹² escrito em 1896. Aqui personagens históricos e documentados como verídicos têm suas agruras e feitos propositadamente ficcionalizados, tal como Empédocles, o deus suposto; a princesa Pocahontas, um pirata chamado capitão Kid. A lógica da narrativa consiste em mostrar que o conhecimento sobre os fatos passados só sobrevive através de artifícios com os quais podemos imaginar o que se passou em cada uma daquelas existências. Semelhante à conhecida obra de hagiografia medieval, escrita no século XIII e intitulada *Legenda Áurea*,²¹³ onde cada vida santorial era antecedida por uma explicação sobre as significações do nome, prenunciando a potência do destino que lhe estava reservado, cada um dos biografados de Schwob vem acompanhado de uma atribuição: Crates, o cínico; Lucrécio, o poeta; Paolo Ucello, o pintor. Dentro de registros onde o documental se perde na ficcional, o erudito autor francês nos conduz por sua coleção de vidas imaginadas como se fossem pequenas geografias do extraordinário ou como se folheássemos uma espécie de atlas humano, recorrendo a procedimentos acionados pelas *enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida interior de um homem a duas ou três cenas*. Estranhos fragmentos oníricos do que poderíamos ter vivido em outra existência, quer tenha sido divino, criminoso ou medíocre. Desse modo, para Schwob o biógrafo deveria

²¹² SCHWOB, Marcel. **Vidas Imaginárias**. S.P.: Ed. 34, 1997.

²¹³ VARAZZE, Jacobo. **Legenda Áurea**. S.P.: Cia das Letras, 2003.

saber escolher *entre os possíveis humanos, aquilo que é único. Infelizmente, os biógrafos em geral acreditaram que eram historiadores. E nos privaram assim de retratos admiráveis. Fizeram a suposição de que só a vida dos grandes homens podia nos interessar. A arte é estranha a estas considerações. Aos olhos do pintor, o retrato de um homem desconhecido por Cranach tem tanto valor quanto o retrato de Erasmo (...) A arte do biógrafo seria a de dar tanto valor a vida de um pobre ator quanto à vida de Shakespeare.*²¹⁴

A série de Schwob se desdobra em outra série, não à toa escrita por seu admirador e apresentador do seu livro em edição posterior. Seu nome é Jorge Luiz Borges, autor de *História Universal da Infância*, escrito em 1935. Confundindo o real vivido e o real imaginado através de uma coleção de vidas, destaca-as pelo caráter inusitado de cada biografia, onde o redemoinho da existência é acionado: um atroz redentor, um impostor inverossímil, uma viúva pirata, um assassino desinteressado, um tintureiro mascarado. Para cada vida alguns itens pontuam a trajetória como alfinetes dispostos num mapa depois de feita a viagem.²¹⁵ Mas, voltemos ao século XIII com o mendicante dominicano e depois arcebismo, Jacopo Varazze, cuja coletânea com 153 vidas de Santos, certamente também mantinha um elo com *Vida dos Filósofos*, escrito por Diógenes Laércio no século III da era cristã. Seguindo um modelo de grandes súmulas em tempos próximos à *Divina Comédia*, Varazze como Alighiere trazia consigo uma caráter pedagógico e moral, delineando uma cosmovisão que universalizava o humano, quer pela suspensão temporal quer pelo enquadramento espacial, em *thelos* de transcendência. Mas, reconhecendo a matéria da vida como fonte de onde se constituem e configuram os destinos individuais, um caminharia pela poesia e outro pela hagiografia. Assim, o dominicano tomava como tarefa promover um esforço edificante e eficaz contra a heresia através do *exemplum*, fundamentado na autoridade apostólica, contra os pregadores apóstatas e os textos apócrifos. Detalhe significativo, do conjunto numeroso de biografias, apenas três pertenciam ao século do biógrafo e duas ao século que lhe precedera. Desse modo, chega-se a um importante sentido que se inscreve no próprio título de obra: aquilo que deveria ser lido em sentido aurático,

²¹⁴ BORGES, Jorge Luiz. *História Universal da Infância*. In: **Obras Completas**. S.P.: Ed. Globo, 2000, vl I, pg 313 a 379.

²¹⁵ SCHWOB, Marcel, op. cit., pg 23 e 24.

evocador de práticas e gestos reconhecidos como cristãos e que, longínquos, deveriam ser infinitamente reatualizados.

Mas se as biografias de Schwob, como as de Borges, também são acompanhadas por uma espécie de *legenda áurea*, prefigurando no nome distante geográfica e cronologicamente um segredo sobre o vivido, o destino já não parece mais da ordem do fabuloso ou do sagrado. Num mundo que celebrava o triunfo da racionalidade catalogadora, aos biógrafos já não mais caberia apenas a fama, fossem filósofos, santos, militares, artistas. Não buscando necessariamente alguém associado à notoriedade triunfante ou gloriosa, preferiam quem conhecesse o seu contrário mais extremado, tal como desde o século de Sade já se deslindava com o nome de *ob-scena*. Desse modo, a série de destinos passava a ser em outra chave. Certamente leitor de Schwob como de Borges e sem ignorar Sade, Michel Foucault empreende *A vida dos homens infames*. Seu propósito é logo explicitado no sentido de fazer emergir os sujeitos como numa espécie de herbário, cujas vidas obscuras colidem com os poderes instituídos, obtendo uma espécie de perversa e sombria notoriedade por difamação e que por acaso sobreviveu nas *lettres de cachet*. Nesta espécie de *dramaturgia do real*, interessava discutir não os nomes fundadores de discursos que insidiram sobre a modernidade, mas sim a experiência provisória e imperfeita, fragmentada e assombrosa dos sobreviventes do fortuito: *Uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditos e aventuras sem número, recolhidas numa mão cheia de palavras. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos*.²¹⁶

Da distante legenda hagiográfica, mas em escala próxima a da infâmia, chega-se à *psicastenia legendária*, tal como pensada pelo interlocutor de George Bataille em tempos de regimes totalitários e advento de segunda guerra mundial. Debruçado sobre o fenômeno pouco esclarecido do mimetismo animal, cujas similitudes são produzidas por *uma espécie de telefotografia da imagem retiniana na superfície do corpo, uma transposição difusa da retina para a pele*²¹⁷, Roger Callois afirma não haver argumentos suficientes e nem consistentes para as explicações que remetem à necessidade de adaptação, ao instinto de sobrevivência e nem tampouco ao simples acaso. Procurando o princípio que rege o

²¹⁶ FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** Portugal: s/d, p. 89 e seg.

Idem, **La vida de los hombres infames**. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1990.

²¹⁷ CAILLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenia legendária. In: **El mito y el hombre**. México: p. 52

fenômeno, avista uma tendência imperiosa de assimilação tanto pela despersonalização e imobilização inorgânica como pelo ornamento dispendioso e inutilidade decorativa. Informado de que se trata de um distúrbio de percepção pelo qual *sei onde estou, mas não me sinto no lugar que estou*, só então o leitor pode compreender e retornar à epígrafe do texto, lendo-a como legenda que o aciona: *Cuidado, de tanto brincar com fantasma nos tornamos um*. Através dela que se pode refletir que, do incontornável destino animal ao inescapável destino humano, a identidade só se configura pelo travestimento, criação sempre remetida ao território do alhures, tempo e lugar fora de si, fulgurações onde desfilam a série de eventos relacionados à vida e à morte.

Encarando a problemática da relação do autor com sua obra e em particular com seus personagens, pode-se estabelecer conexões com outros escritores latino-americanos, contemporâneos de Virgílio Várzea. Através deles observa-se tanto a questão da série que se desdobra como *diferença e repetição*, como da *legenda* para onde incidem as fantasmagorias daquele mesmo que escreve atribuindo ao alhures as antecedências e arremessos de seus temores e desejos. Tome-se como primeiro exemplo o escritor cubano Rubem Dario, o qual entre os diversos pequenos artigos escritos entre findos oitocentos e início dos novecentos, produziu dezenas de homenagens, distribuídas e agrupadas por títulos como *Los Raros, Retratos, Instantâneos, Semblanzas, Cabezas*. Por esta espécie de genealogia que aciona precursores, identifica-se de um lado os nomes canônicos reconhecidos como europeus, cujas referências e continuidades foram transpostas para os diversos territórios latinoamericanos, Paul Verlaine, Allan Poe, Eugenio de Castro, Lautreamont. De outro lado, comparecem artistas, pensadores, romancistas e políticos, nomes de reconhecimento praticamente restritos ao circuito de seus países: Henrique Rodó, José Martí, Graça Aranha.²¹⁸

O contraponto destas coleções nominais viria no início do século XX, antecipando uma crítica à sociedade de massa que se visibiliza após a primeira Guerra Mundial, escrita em 1913 José Ingenieros escreveu *El hombre mediocre*. Para este escritor argentino *seres desiguales non pueden pensar de igual manera... La imaginación dará á unos el impulso original hacia lo perfecto; la imitación organizará en otros los habitos colectivos...*²¹⁹

²¹⁸ DARIO, Ruben . **Obras Completas**. Madri: Afrodísio Aguado, S. A. 2 vls.

²¹⁹ INGENIEROS, Jose. **El hombre mediocre**. Madri-Buenos Aires: Ed. Renacimiento, 1913, p15.

Estes últimos seriam inumeráveis, adaptados para viver em rebanho, práticos, limitados às contingências do presente. Renunciando à perfeição e à sabedoria não alcançam nem o idealismo dionisíaco na juventude nem o equilíbrio apolíneo na maturidade. Ausentes da tibieza dos santos, heróis e gênios, são vaidosos, desistem fácil, não havendo neles nada de original ou virtuoso. Sendo *sacerdotes do mérito* e *roedores da glória*, apreciam a *solenidade pomposa* e sua memória é povoada com *máximas de almanaques* à maneira de Sancho Pança. Ao invés de almas representativas da espécie à maneira de Plutarco, Leonardo, Goethe, Carlyle, Falubert, são entorpecidos pela falta de imaginação. Reverso de Sarmiento, lembrado por ser autor de Facundo e valorizado por ser inquieto, apaixonado e determinado para perseguir seus ideais, enquanto Ameghino, *sábio filósofo*, é destacado pelo seu alto grau de aptidão e análise, firme genialidade com elevado senso moral.

O que se pode perceber através da coleção de biografias-retratos que habitam as reflexões, tanto pelo caráter extraordinário das biografias-retrato de Ruben Dário como pelo da crítica aos ordinários tal como a concebia José Ingenieros, é o aspecto da escritura como uma espécie de impressão. Questão que aparece melhor colocada por George Didi-Huberman, na apresentação do catálogo de exposição *L'empreinte* através de uma espécie de arqueologia da semelhança, gesto criativo que faz perdurar o passado no presente, tal como uma máscara funerária, semelhante a um trabalho de despedida, aderência excessiva ao corpo que não se encontra. Associação que parece apropriada também para pensar o trabalho do artista latino-americano e em particular de um escritor nascido numa pequena aldeia litorânea, atraído pela fantasia de sua carreira e tomando para si o papel de re-apresentador de uma geografia pouco conhecida, do circuito mais cosmopolita em que procurava viver. Assim, sobre os contos de Virgílio Várzea é interessante observar o aspecto da impressão como contraforma, trabalho que faz persistir o que desaparece. Efeito de um trabalho da memória, na medida em que o contista ia constatando que a terra natal era incompatível com sua ambição literária e que jamais voltaria a nela morar, caso quisesse levar a cabo a profissão escolhida ou preservar os vínculos que iam sendo criados no Rio de Janeiro. Sendo que pouco se reconhece do apreço pelo enfoque local nos primeiros textos publicados em sua Província, quando tal ambiência aparecia, nem por isso os personagens compareciam para exaltar a especificidade da paisagem. Estavam ali como poderiam estar em qualquer outro território onde coubessem os propósitos da estética

realista. Afirmção que se verifica numa primeira incursão feita em 1883 em parceria com Cruz e Sousa e Santos Lostada, através de um conjunto de 19 poemas e dos quais Virgílio Várzea assinava seis, dedicados em tom laudatório a uma atriz menina que passava com sua companhia teatral pela ilha-capital de Santa Catarina.²²⁰ O mesmo ocorreria com as duas publicações seguintes, ainda publicadas na Província, sendo que em *Tropos e Fantasias* os propósitos dos jovens que assumiam um enfrentamento com a estética romântica, foram assim explicitados logo nas primeiras páginas: *Somos catarinenses, somos brasileiros, filhos desse belo país, rico de grandezas e aspirações, fértil em produzir talentos de elite, vultos de fina tempera, rijos como aço (...) filhos dessa parte da América, banhados pelas águas do Prata e do Amazonas (...) Provemos ao estrangeiro que caminhamos para a perfectibilidade (...) Burilemos o crânio que lá por dentro haverá alguma coisa de belo, de grande (...) Ensaïemos o vôo, preparemos a cabeça para as lutas da razão.*

Nos contos que assina neste mesmo livro, entre os personagens urbanos e enredos que tecem amores irresolutos, amigos admiráveis, sonhos com a abolição, ironias que se afastam das boas intenções, prevalece o sentido trágico por onde se avista certas referências que permanecem entre a poesia de Baudelaire e a prosa de Eça de Queirós. Nestes que seriam seus primeiros contos, Virgílio Várzea apresenta certas características que comporiam sua poética: pequenos retratos semelhantes aos que se põem sobre o aparador e contendo no artifício da cena certos detalhes biográficos. Pictóricos e descritivos, em sua brevidade também concentram certos desencantos com a natureza humana e certas constatações quanto a um destino que lhes escapa do controle. No geral, persiste a convicção de que a morte é a mais poderosa das forças, sombra contingente e inelutável que une todos os personagens. Sendo a preocupação retratística um traço forte e insistente do autor, assemelhava-se aos títulos das pequenas colunas dos jornais locais ao descrever e detalhar seus habitantes mais conhecidos sob título de *Perfil, Silhueta, Instantâneo*. Só que nos contos, tais caracterizações trariam o peso da natureza sobre o destino, marcando como estratégia um esforço pela imprevisibilidade do desfecho. Tal é o caso de *Tzar*, governante cruel e temido, mas manso e apaixonado pela mulher de quem um dia os serviçais trazem a notícia da morte. É também o caso de *Martha*, bonita jovem que se compromete a casar

²²⁰ SOUSA, Cruz & VÁRZEA, Virgílio. **Julietta dos Santos**. Fpolis: Ed. UFSC, 1990. Fac-símile de Typographia Commercial de Desterro, 1883.

com fidalgo que vai completar seus estudos na corte, sendo que este quando retorna recebe a notícia de que a apaixonada que tanto sofrera na sua ausência, havia se casado com um *sujeito feio e estúpido, mas um lorpa endinheirado*.²²¹

Do ponto de vista dos registros biográficos que acompanham as análises e comentários sobre *a vida e obra* de Virgílio Várzea, sabe-se que este foi morar aos 28 anos com a família no Rio de Janeiro, onde passou a exercer as lides jornalísticas, casando-se logo em seguida. Mais adiante também adotou a modesta mas segura carreira de magistério, além de dar início a uma empreitada política como deputado em 1893, experiência repetida em 1914 e 1925. Embora tais registros não explicitem, observa-se através dos mesmos que em 1893, enquanto sua terra natal fervilhava como palco de acontecimentos contra o regime florianista, instalando paralelamente o *Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*, proclamando a Ilha de Santa Catarina como capital federal, e enquanto o amigo Cruz e Sousa lançava os dois únicos livros de poesia publicados em vida, Virgílio Várzea publicava *Rose-Castle*, título sugestivo para momento tão singular. O que se pode constatar comparando as primeiras publicações, quer em ambiente provinciano, quer na Capital Federal, é que estes tinham como temática assuntos de caráter menos local, distanciado da necessidade de afirmação das particularidades natais. Porém à medida em que a distancia temporal ia se constituindo e a geografia ia sendo colocada como uma experiência sem retorno, a afirmação da ambiência marítima da terra original passava a ser realçada. A vida, o sustento e toda sorte de experiências dos personagens que lhes foram familiares na infância e juventude passavam a ser resignificados pela imaginação literária. Em torno da questão da contra-forma ou impressão George Bataille²²² reconhece nos desenhos pré-históricos da caverna de Lascaux os traços de despedida humana de sua animalidade. Eis o ponto em que a escritura literária que reivindica a memória e seu caráter autobiográfico pode ser lido como um rasgo, marca do vivido que se ausenta, traço de um desaparecimento que se preenche pela renitência da série e recorrência às lendas.

²²¹ VÁRZEA, Virgílio & SOUSA, Cruz. **Tropos e fantasias**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994. Ed. Fac-símile da Typographia do Regeneração, 1885.

²²² BATAILLE, George. El hombre de Lascaux. In: **Lascaux, el nacimiento del arte**. Argentina: Alción Editora, 2003.

4 – Os preâmbulos do eu e a desfiguração do mesmo

Insistindo no problema da criação em clave que embaralha vida e obra, convém voltar ao século XIX. Em 1831, Balzac publicou uma pequena novela sobre o jovem pintor Nicolas Poussin, narrando uma aventura passada em meados do século XVII com o pintor Pourbus em torno de uma tela a qual este não reconheceu como obra prima, mas sim como sinal de senilidade de seu mestre Frenhofer e a partir da qual a arte e a criação se apresentam como drama que ganha predominância sobre a própria vida²²³. Tema caro à sensibilidade romântica da primeira metade dos oitocentos, mas que envolvendo ficção e realidade acabou por se tornar livro misterioso e inspirador também para outros artistas que se arriscavam em novas gramáticas e experimentações. Segundo Teixeira Coelho as questões de Balzac prefiguram o início da arte moderna, a partir das imagens que os dois jovens pintores não podiam reconhecer, mas que o velho artista, preâmbulo de Balzac, identificava para além de um fracasso irresgatável. Assim, se o mestre as enviava para a compreensão no futuro, Balzac as reconhecia pela poesia de Baudelaire e pelas telas de Turner e Delacroix. Recorrendo ao anacronismo narrativo, o autor esboça o problema do declínio da presença sensível das coisas reconhecíveis, mas também toca obliquamente em seu próprio temor de *escrever uma obra prima e que essa obra prima passe ignorada*.²²⁴

Desse modo, se a biografia é um retrato a partir do qual tanto o biógrafo como o biografado falam de um tempo e lugar em clave que ao mesmo tempo recusa e acentua o seu próprio apagamento, vejamos o que dizem os protagonistas acerca do tempo e lugar em que viviam Virgílio Várzea. Num romance de costumes intitulado *George Marcial*, o autor descreve a atmosfera de temor e desamparo que pairava no final do Império. Modificada e ampliada, trata-se da segunda versão de uma obra inicialmente publicada em parceria com *Oscar Rosas* em 1894 sob a forma de folhetim com o título *O Comodoro*. Abordando um momento de incertezas e decadência política, seu personagem principal carrega junto com os demais um forte pessimismo, mas cultiva sua simpatia pelo Brasil meridional, uma vez que devido aos seus quadros maravilhosos de *bucolismo e paisagem*, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná eram *os únicos pontos do Brasil bem conhecidos na Europa*.

²²³ HONORÉ, Balzac. **A obra prima ignorada**. S.P., Comuniqué, 2003. p. 90

²²⁴ COELHO, Teixeira. Entre a vida e a morte. In: **Balzac, Honoré**. op. cit, p. 90.

Andando pelas ruas do Rio de Janeiro, *O Comodoro* via as principais características urbanas do Brasil através de uma capital feia e suja, de gente sem elegância, de restaurantes mal-servidos e má-qualidade. Dessa perspectiva, registrava suas impressões: *era preciso nunca ter posto o pescoço fora desta terra, nunca ter deixado a farinha de pão, os beijús e as rapaduras, para pensar que aquilo era carne, era coisa que se pudesse comer! Ingurgitara às pressas uma omellette mal cozida, meio rançosa da pessima manteiga, afogara tudo em Port H'ine falsificado e café, e saíra para a ruela, nauseado, com cólicas quase a vomitar!*²²⁵ Mostrando desconfiança pelos intelectuais ligados ao realismo e aos jovens jornalistas que encontrava pelas ruas da Corte, *George Marcial* afirmava: *pode ser que com esses dois jovens e outros se reconstitua a literatura brasileira. A questão é terem tenacidade e serem bem secundados(...) E, invadido outra vez pelo seu pessimismo: - Mas esta terra não dá nada, Making! Isto há de ficar sempre assim!*²²⁶

Confirmando seu descrédito também pelo funcionalismo das repartições, noutra ocasião *o Comodoro* assistiu uma manifestação de rua endereçada ao *Ministro Florindo Vianna*. Ao ver os *pretendentes a empregos públicos, homens recrutados nas repartições de higiene e polícia, de secretas e outros, cujas botas escangalhadas e ruças, botas de lidador*, destacou sua aparência de *pobre-diabo e judeu errante*. Representando bem o cortejo, observou a presença de *um porta-bandeira enorme, de cartola amassada, sobrecasacado, o suor a pingar em gotas sob a cabeleira em desalinho.*²²⁷ Prefigurando a afirmação de *Alfredo Bosi*, para quem muitos intelectuais do início republicano acabaram como depositários dos desencantos e conformismos de seu tempo,²²⁸ aquele romance procurava mostrar que o encerramento de modo fatalista e marcado pelo pessimismo não dizia respeito apenas ao desfecho dos destinos individuais, como também do próprio regime. Atento a uma platéia que tudo observava com desdém, uma vez que era conhecedora do ridículo da cena descrita, o protagonista testemunhava que: *O povo, muito sábio, postado a um e outro lado da calçada, achava tudo aquilo carnavalesco, ridículo, uma manifestação descarada, pulha, arranjada por meia dúzia de políticos interessados e*

²²⁵ VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994. Ed Fac-símile de R.J./Paris, Ed. Garnier, 1902/1903. p. 81 e 82.

²²⁶ Ibidem. p. 85 e 86.

²²⁷ Ibidem. p. 86.

²²⁸ BOSI, Alfredo **História Concisa da Literatura Brasileira**. S.P.: Cultrix, 34ª ed. (1ª edição datada de 1970), p. 168 e seg.

*pelo próprio Governo. O grotesco de todos aqueles personagens de préstito indignava o público artístico da rua do Ouvidor e a rapaziada. E em pouco, começaram as troças, os risos, as bengaladas. Dos grupos, parados as esquinas ou as portas dos cafés, gritavam aos manifestantes: - Fecha a boca! ... O' cara dura! ... O' sujo!...*²²⁹

Preservando o descrédito, o personagem criado por Virgílio Várzea em *George Marcial*, não poupava nem mesmo a elite do país. Por ocasião de um baile no Cassino Fluminense ridicularizou as figuras da família imperial e ironizou o contentamento de um bacharel recém-chegado ao mundo da Corte, desavisado e deslumbrado, único capaz de apreciar esse mundo.²³⁰ Igualmente no teatro, viu uma gente sem refinamento, barulhenta e espalhafatosa: *A semelhança de caricaturas de todas as espécies, comendadores, empregados públicos, deputados, homens da bolsa, obesos negociantes de molhados e outros, rodeados das respectivas famílias, perfilavam-se, alguns com o rosto cheio de sono, os olhos cansados pela intensidade dos bicos de gaz, que lhes esbrazeavam a pele reluzente de suor (...) na arquibancada eram centenas de estudantes, vadios da cidade, operários, polícias secretas, mulatos, crioulos, meninos vagabundos.*²³¹ Desse modo, relacionando tais passagens aos desencantos intelectuais e políticos de Virgílio Várzea não é difícil perceber a fenda destinada a falar de um desencanto, sentimento mais tangenciável do que tangível e cujo contraponto remete ao consolo evasivo da paisagem marítima e da literatura figurativa.

Para melhor tratar esta questão, pode-se recorrer à última coletânea publicada por Virgílio Várzea, *Nas Ondas*, particularmente a citação que antecede ao primeiro conto: *Sente e compreende essa antiga atração do oceano quem alguma vez se deixou hipnotizar pela infinita vastidão azul, que a luz e o vento animam dando-lhe movimento e cor. O mar parece então um ser vivo no seu dorso azul de escamas douradas.* Apesar da abundância de dedicatórias que antecedem cada conto, particularmente destinadas a escritores portugueses, desde Camões até Guerra Junqueiro e Antero de Quental, merece destaque ainda uma epígrafe em francês atribuída a Félix Julien: *La mer offre, dans son ensemble et dans ses détails, le plus riche et le plus imposant spectacle qu'il soit donné à l'homme de*

²²⁹ VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial**. p.87

²³⁰ Ibidem. p.141 e 142.

²³¹ Ibidem. p. 111.

contempler.²³² Repetindo um gosto pelas citações em francês, abordava em cada conto lugares, épocas e tripulações diferentes. Narrando aventuras ligadas à vida do mar, unia através desse cenário, os destinos de todos os seus personagens embora em apenas alguns deste contos, deixasse transbordar sua percepção sobre os acontecimentos políticos que testemunhara, datando em temporalidade que havia a pouco vivido. Num deles intitulado *A bandeira*, datado de 1894 e dedicado ao *Almirante Alexandrino*, ministro da marinha, evocou o bloqueio da Armada no Rio de Janeiro, onde na condição de platéia, uma população aguardava o desfecho de um enredo que não lhe pertencia: *em terra, a inquieta alma popular, sempre cheia de entusiasmo e ilusão, picada pela tarântula da aventura, de há muito curiosamente esperava, em expectativa ansiosa, qualquer solução ou desfecho para aquela singular atitude do velho forte insular*.²³³ Na continuação desse mesmo conto, estando a Fortaleza de Villegagnon prestes a aderir a causa, assinalou o estranhamento de *Floriano Peixoto* diante desse fato. Também apontou as disputas entre *Custódio de Mello* e *Saldanha da Gama*; bem como os esforços do segundo para preservar a neutralidade de seus comandados com vistas a *evitar que os jovens e futuros educandos da armada, aspirantes ou alunos navais logo aos primeiros passos de sua carreira se envolvessem em pronunciamentos ou insurreições*.²³⁴ Nesse contexto, o marinheiro *João Leandro*, *caboclo de vinte anos, robusto e de grande intrepidez*, morreu de maneira desprevinida, inesperada e tola, ao tentar arrumar a bandeira na fortaleza onde se encontrava como vigia: *Tocado de saudosas recordações da sua vida íntima e inteiramente esquecido do perigo, em meio à luta fraticida, nem sequer se voltava para o lado de onde as infernais balas de fuzil incessantemente passavam, cercando-o de uma zoeira sinistra(...) totalmente deslembado das agruras e perigos daquela luta terrível, quando, de repente, um sopro da morte passou, tocou-o, paralizou-lhe os sentidos(...) Fôra uma das balas de fuzil, vindas de terra, que lhe varara o peito*.²³⁵

Em outro conto desta mesma coletânea, intitulado *Durante o bombardeio*, datado de setembro de 1893 e dedicado a Edmundo Bittencourt, diretor do *Correio da Manhã*, o tema ainda era a revolta da Armada no Rio de Janeiro e o pavor que a população possuía em

²³² Virgílio VÁRZEA, **Nas Ondas**. R.J./Paris: Ed. Garnier, p. 170.

²³³ Ibidem. p. 170.

²³⁴ Ibidem. p. 171.

²³⁵ Ibidem. 175 e 178.

relação a esse episódio. Mediante a ameaça de um combate *o comércio fechava muito cedo, precipitadamente. Nas carroças, bonds, carros, enfim, em toda espécie de veículos de passageiros ou de carga, a população laboriosa e ordeira apinhava-se, num clamor e num pânico, recolhendo desordenadamente às suas casas, ou fugindo para os arredores e subúrbios*. E assim, apesar de atuar como palco importante, a cidade cedia seu lugar para um drama onde nada ganhava: *Nas ruas e praças desertas pairava um ar sombrio e sinistro de desolação e de abandono, só cortado, de instante a instante, pelo grosso estrépito das numerosas patrulhas de cavalaria da polícia ou do exército*.²³⁶ Mas eis que, de modo inesperado, ainda numa população sobressaltada, num final de tarde com o nevoeiro que encobria o mar e as fortalezas, todo enredo se alteraria. Então, *o Aquibadan, o Trajano, o República, o Javary, a Guanabara e os outros navios revoltosos, bem assim as demais embarcações em geral, tinham desaparecido também, como sossobrados*.²³⁷ Encerrando ali a aventura, na vida que seguia além das páginas daquele romance, a continuidade se daria num outro cenário, terra natal do autor de *Nas Ondas*.

A questão que permanece a partir do que ficou guardado no romance *George Marcial* e nos contos de *Nas Ondas* diz respeito a maneira pela qual Virgílio Várzea se introduz nos textos, preambulando a si próprio através de seus personagens. Sabe-se que dos últimos quatro anos do Império até 1891, ocupou o cargo de Secretário da Capitania dos Portos de Desterro. Mas *no segundo ano da República foi demitido pelo almirante Wandenkolk a pedido do presidente estadual Lauro Müller, devido aos artigos com críticas a administração local que Virgílio Várzea assinou no Tribuna Popular*.²³⁸ Escrita entre os anos de 1884 e 1892, aquela folha havia abrigado os jovens de seu grupo. Sendo inicialmente abolicionista, com a República a mesma tornou-se federalista e atacou impiedosamente o Governo laurianista. E talvez devido ao seu conteúdo, com vistas a evitar perseguições políticas, sua coleção completa em posse da *Biblioteca Pública*, foi emprestada por *Hercílio Luz* à *Virgílio Várzea* para que esse colhesse subsídios para uma futura obra sobre história de Santa Catarina e nunca mais foi devolvida.²³⁹ Opositor dos republicanistas agremiados em torno de Lauro Muller e mais ligados aos interesses dos

²³⁶ Ibidem. p. 205.

²³⁷ Ibidem. p. 215.

²³⁸ CALLADO JR, Martinho (dir.) *Anuário Catarinense* nº 6, Fpolis: 1953, p. 119 à 122.

²³⁹ PEREIRA, Carlos da Costa. *A revolução federalista de 1893 em Santa Catarina*. Fpolis: IOESC, 1976, p. 125.

colonos do norte do estado catarinense, foi eleito deputado estadual pelo *Partido União Federalista* no tempestuoso e breve Governo do *Tenente Machado* em 1893. Depois desse mandato, simpático à minoritária causa da Marinha em detrimento à hegemonia do Exército, nos anos que se seguiram, voltou a residir no Rio de Janeiro onde tornou-se professor de Português e de Literatura. Nessa ocasião, colaborou com o *Diário Mercantil* de São Paulo, dirigido pelo jornalista português Eduardo Salamonde, que acolheu o colega catarinense como correspondente na capital da República.²⁴⁰ Entre outros jornais, escreveu para *Crônicas do Rio*, *Cidade do Rio*, *Gazeta de Notícias*, *O País*, *Jornal do Comércio*, *Correio da Manhã* além de *Diário de Notícias* e *A Imprensa*, ambos de Rui Barbosa.²⁴¹ Foi também colega de repartição de *Olavo Bilac*, exercendo o cargo de inspetor escolar do Distrito Federal até se aposentar; além de membro do *Instituto Histórico e Geográfico* em 1913 e da *Academia Catarinense de Letras* em 1921.

Se na maior parte das publicações datadas das duas primeiras décadas republicanas, *Virgílio Várzea*, têm como cenário o mar e seus personagens, em *Mares e Campos*, por exemplo, predominam temas regionais, enunciados a partir dos títulos como *A cabra cega* (1886), *Na roça* (1887), *Os bois chucros* (1889), *A pesca das tainhas* (1891), *A última jornada* (1891), *O André canoeiro* (1893), *Núpcias marinhas* (1893) onde procura realçar a caráter local. Nesta mesma publicação, observa-se que durante os anos em que os contos foram sendo reunidos, marcados pelos acontecimentos da Abolição e da República - casamentos, mortes, amores, festejos e rezas se passavam no litoral, ligando-se aos homens do mar; não sendo seus destinos sequer tocados pelos episódios políticos que representavam a disputa de grupos pelo controle do Estado. Não havendo nenhuma menção aos mesmos, o autor parecia grafar o retrato de um país ignorado pela sua elite, e que embora à revelia desta, sabia viver com singeleza e bravura. Em suas agruras, levavam vida própria; fazendo dos nascimentos, mortes, batizados, casamentos, partidas e chegadas as únicas datas e referências de seu calendário e de seu destino. Se nos enredos da história político-partidária aqueles representavam o papel de meros figurantes, em seus contos, transformava-os em protagonistas. E lembrando que um país não era apenas feito pelas grandiloquências das

²⁴⁰ CALLADO JR, Martinho (dir.) *Anuário Catarinense* nº 6, Fpolis: 1953, p. 119 à 122.

²⁴¹ Idem, *Anuário Catarinense* nº 4, Fpolis: 1951, p. 66 e 67.

instituições, ressaltava os sentimentos e referências de diferentes segmentos sociais rurais como os pescadores e os pequenos agricultores.

Naqueles mesmos primórdios republicanos, amargurados e desiludidos com os rumos que o país tomava inúmeros intelectuais e artistas constituíram-se em observadores críticos de sua época, inconformados com a compleição dos novos tempos que viviam. Por um lado, a *República dos Camaleões* seria a expressão colocada por *Lima Barreto* na boca do escrivo *Isaías Caminha* e por outro, *os bestializados* era como *Aristides Lobo* havia se referido à ampla maioria da sociedade que assistiu ao golpe militar que pôs fim a mais de meio século de monarquia. O fundo comum dessas análises refere-se à visão pessimista quanto ao destino político do país, ainda que sob diferentes perspectivas, e à constatação da existência de um enorme abismo entre as elites que conduziam a República e o conjunto da sociedade. De modo bastante freqüente, nos anos que se seguiram à Proclamação parecia ganhar coro os primeiros esforços para denunciar o caráter irresolvido das relações entre Estado e Sociedade, incrustado no universo de nossa cultura política. Assim por exemplo, nas crônicas para a *Gazeta de Notícias*, *Machado de Assis* ironizava com refinada sutileza aspectos da vida cultural e política de seu tempo.

Priorizando as circunstâncias e cenas urbanas, freqüentemente recorria a figuras de animais que falavam. Tal foi o caso em *Reflexões de um burro*, com data de 08 de abril de 1894, onde seu principal personagem, carregador de cargas, desprezado e sem muito alcance intelectual assim se manifestou: *Além de ser a minha índole contrária a arruaças, a própria reflexão me diz que não havendo nenhuma revolução declarado os direitos do burro, tais direitos não existem. Nenhum golpe de Estado foi dado em favor dele; nenhuma coroa os abrigou. Monarquia, democracia, oligarquia, nenhuma forma de governo teve em conta os interesses de minha espécie. Qualquer que seja o regime, ronca o pau.*²⁴² Crônica que remete aos rostos anônimos de criaturas comuns, exploradas por diferentes interesses que dela apenas fizeram uso, termina ironicamente com a morte do burro-falante na Praça XV de Novembro no Rio de Janeiro sob total indiferença, enquanto a vida prosseguia normalmente, a existência e a importância do burro jamais chegou a ser realmente notada.

Por sua vez, *Olavo Bilac*, poeta e jornalista que sucedeu a *Machado de Assis* na *Gazeta de Notícias*, também encontrou na ironia o caminho para mostrar sua indignação e

²⁴² FOLHA DE SÃO PAULO (org.) **Machado de Assis, Crônicas Escolhidas**, S.P.: Ed. Ática, 1994, p.161

desapontamento diante do regime recém-nascido. Em crônica para o referido jornal, datada de 31 de maio de 1908 e intitulada *Oligarquias*, reclamava ter o regime republicano adquirido uma significação demasiado ampla: *Não é uma palavra: é uma hospedaria, um albergue, em que moram várias idéias disparatadas. É mais do que isso: é um caravançar, em que se abrigam mil caravanas de credos políticos*. Criticando o oportunismo que fazia dos interesses pessoais a base da participação na vida pública, debochava das oligarquias e da relação clientelista que caracterizava a vida política brasileira. E como se fosse uma carta-resposta enviada a uma leitora, afirmava que o remédio era conformar-se, devendo a mesma voltar para seu jardim, pois *lá estão as borboletas, as aves e as flores a chamar-te*.²⁴³ Sendo que este mesmo descrédito, atribuído à vida pública e aos assuntos da política institucional, já faziam parte dos assuntos de *Olavo Bilac* desde os primeiros anos republicanos, no jornal *O Estado de São Paulo* em 25/02/1898 afirmava não ser político, pois *quando um sujeito se mete sinceramente a querer salvar a pátria – perde-se e perde a pátria* e recomendava ao seu leitor que lesse *L'ane et les voleurs* para que pudesse compreender que *não tenho necessidade nenhuma de brigar por causa de um jumento que não é meu*.²⁴⁴ Além disso, no mesmo ano e no mesmo jornal, o poeta-jornalista publicava em 17 de julho uma crônica chamada *Bicho gosmento*, onde ao criticar o governo do Rio de Janeiro, chamava a política de *triflomolgo*, espécie que descrevia como uma salamandra branca, cega, viscosa, amiga do lodo e das trevas, cujas pernas, impróprias para a locomoção permitiam-lhe apenas mover-se na lama e no escuro.²⁴⁵ Enfim, nas suas crônicas *Bilac* acabava mostrando os motivos pelos quais reconhecia a política como um universo distanciado dos interesses da sociedade, coisa de alguns à revelia de muitos. Sem encontrar nela mérito algum, voltava-lhe as costas enquanto destilava seus comentários divertidos, argutos e extremamente desqualificadores para com o regime recém-nascido.

Para além dos escritos jornalísticos, também nas correspondências de *Euclides da Cunha* enviadas para parentes, amigos e pessoas de sua admiração, no período compreendido entre 1890 e 1909, é possível observar como o engenheiro e autor de *Os Sertões* foi abrindo mão das esperanças depositadas no novo regime. Assim, em carta enviada ao pai em 14 de

²⁴³ DIMAS, Antonio (org.), **Olavo Bilac Vossa Insolência. Crônicas**. S.P.: Cia das Letras, 1996, p. 344 à 350.

²⁴⁴ Ibidem. p. 351 e 352

²⁴⁵ Ibidem. p. 353 à 355

junho de 1890, afirmava sentir alívio por ter-se afastado de jornais com vinculação exclusivamente política e justificava: *desconfio muito que entramos no desmoralizado regime da especulação mais desensofrida e que por aí pensa-se em tudo, em tudo se cogita, menos na Pátria(...)*²⁴⁶ Alguns anos adiante, confirmando sua convicção republicana, criticava seus rumos, reconhecendo que o seu ideal, encontrava-se sacrificado *pelos políticos tontos, egoístas que nos governam*.²⁴⁷ E tendo já se passado mais de uma década após a proclamação, *Euclides* afirmava sua afinidade com um outro amigo e definia-se, como sendo *dissidente antes mesmo da cisão*. Vendo o país como *organicamente inviável*, chegava por fim à desalentadora conclusão de que a política consistia numa *grande conspiração contra o caráter nacional*.²⁴⁸ Com olhos de quem já vivera os períodos de expectativas e incertezas e via com desilusão chegar a consolidação do novo regime, *Euclides da Cunha* enviou mais duas cartas que merecem ainda ser lembradas. Uma, em 20/09/1908 destinada a *Alberto Rangel*, velho companheiro dos tempos de *Escola Militar*, onde explicava os motivos pelos quais preferia tratar das gentes sertanejas e abrigar-se em seus livros: *Há uma pasmaceira trágica neste país que esperneia, galvanizado, na Praia Vermelha e morre à fome nos sertões*.²⁴⁹ A outra correspondência, alguns meses antes de sua morte, era endereçada ao cunhado, advogado e magistrado, *Otaviano da Costa Viana*: *Tu não imaginas como andam propícios os tempos a todas as mediocridades. Estamos no período hilariante dos grandes homens-pulhas, dos Pachecos empavesados e dos Acácios triunfantes. Nunca se berrou tão convictamente tanta asneira sob o sol! A atmosfera moral é magnífica para batráquios*.²⁵⁰

Todavia, nos tempos em que as observações sobre a República eram repletas de críticas ácidas, alguns intelectuais apontavam soluções que reconheciam como mais adequadas. Este parece ter sido o caso de *Sílvio Romero* em texto datado de 1906 sob o título *Nosso Maior Mal*. Ao longo do mesmo, apontava como maior problema brasileiro o auto desconhecimento dos indivíduos e da própria sociedade, fazendo-se ambos sempre passar pelo que na verdade não eram. Em termos de vida política, copiava-se leis e instituições distanciados da realidade, priorizando obras em detrimento da educação. O resultado só

²⁴⁶ GALVÃO Walnice & GALOTTI, Osvaldo. *Correspondências de Euclides da Cunha*, S.P.: Cia das Letras, 1997, p. 30

²⁴⁷ Ibidem. p. 103.

²⁴⁸ Ibidem. p. 128

²⁴⁹ Ibidem. p. 377

²⁵⁰ Ibidem. p. 423

poderia dar no alheamento das massas em relação ao destino da vida pública. Conveniente às elites, as eleições eram um espetáculo desprezível e a vida partidária era equivocada e oportunista. Ao final de suas constatações, *Sílvio Romero* via a educação como única solução possível para que fosse criado um novo tipo de comportamento político, capaz de por fim a tão lamentáveis circunstâncias. Em obra de 1910, publicada com o título de *Estudos Sociais: O Brasil na primeira década do século*, *Sílvio Romero* acentuava sua crítica às elites dirigentes, responsabilizando-as por manterem o abismo entre o país real, pobre e atrasado e o país ilusório e fictício com vistas à exportação. Decorrente da constatação de que fracasso desta elite consistiria em não aproximar o Brasil ideal do real, predominava o descompromisso das leis e instituições, bem como a existência fatal dos clãs e das oligarquias estaduais e federais.

Mesmo que os tempos fossem turbilhonados para além das fronteiras latinoamericanas, no caso dos escritores e jornalistas brasileiros, as respostas eram insistentemente caricaturizadas devido ao uso clientelista da rés-pública e das promessas não cumpridas pelo novo regime. Todavia, se disse em itens anteriores que ao construir seus personagens Virgílio Várzea os fez como quem procura fazer retratos colocando cada corpo no terreno das biografias como destinos singulares, como particularmente contendo uma dimensão autobiográfica, chego neste item à questão tempo-lugar. Porém, para examiná-la parece interessante voltar à problemática da contra-forma e da impressão, tentando ampliá-la através de um artigo que aborda os rostos em tempos pré-históricos, sendo sua atualidade percebida na medida em que aqueles permitem tecer certas respostas para a questão proximidade-distância e presença-ausência, e que reintroduzem para além da simples abordagem de gênero artístico, tanto ao problema do retrato como da biografia, do auto-retrato como da autobiografia. Discutindo a relação entre o rosto que se ausenta e o retrato que se presentifica Didi-Huberman aborda o retrato como uma espécie de resposta mágica, nascida da tensão do rosto e a gestão de sua perda, trabalho que ocorre à medida em que aqueles que ficam percebem que o rosto do que partiu se torna uma caixa aberta e esburacada a ser preenchida pela terra.

Depois prossegue refletindo sobre o culto aos crânios materializado nas cabeças neolíticas de beleza soberana, como as do Sítio de Jericó, datadas entre 8 e 6 mil anos a. C.. Menos figurativas do que simbólicas, estariam destinadas a assinalar um lugar de um abandono. Associadas à construção de lugares, de geometrias simbólicas e arquiteturas interditas para os vivos, em estrutura ambivalente entre o respeito, a desforra e o medo, aí também incidiria um ato de ruminar, amassar, deslocar a matéria em gesto de fluxo e refluxo, expulsão e retorno. Fenômeno localizável em lugares onde o culto aos mortos é acompanhado de um balé com a cabeça do morto ou pelo uso de uma máscara ou lugares em que o morto viveu e que são completamente esvaziados, demolidos, devastados ou ainda em rituais que, depois de longo procedimento, esculpem e adornam o crânio, reenviando-a à família para ser posto em oratório apropriado. Em cada um destes casos, o interessante é pensar a maneira como o corpo ausente volta aos vivos, inventando uma nova face no olhar dos que ficam. Desaparecimento e reconfiguração que reinsere a perda como um lugar para que a ausência se torne eficaz.²⁵¹ Compreensão a partir da qual volto aos enredos políticos grafados pela ironia que atinge certos personagens de Virgílio Várzea e pelas descrições relacionadas ao desastre e ao abandono, particularmente nas narrativas que se passam entre fins do Império e início republicano. Situações que muito provavelmente foram vividas como ressentimentos e medos, delações e alianças escusas, recolocadas em ordem literária de modo a exorcizar os sobressaltos e instabilidades do período, bem como os desancantos e desassossegos das causas e crenças abandonadas.

Evitando que se tome as discussões sobre o crânio como algo que só pode ser associado ao retrato do ponto de vista plástico, convém buscar reflexão semelhante que problematiza o texto como biografia desdobrada em auto-biografia. No conjunto de textos escritos entre 1953 e 1965 e publicados em fins dos anos 60 sob título *A conversa infinita*, contrariando as tendências que concebem tanto o texto como expressão da realidade alhures como tendências subjetivas que tomam a obra pelo seu escritor, o escritor pelo autor, a escrita pela palavra e o pensamento pela linguagem, Maurice Blanchot discute as possibilidades mais radicais da literatura moderna. Partindo de Sade, Nietzsche e Malharmé

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, George. O rosto e a terra. In: **Porto Arte, Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 1990, p.63 a 82.

para chegar a Joyce, Kafka e Beckett aborda a literatura como o que resta aos homens para falar daquilo que não podem compreender, afirmando a autonomia da palavra literária para além das convenções e das leis cotidianas da linguagem. No seu movimento sem fim e na sua errância, a palavra literária só é possível *porque o que é desapareceu naquilo que o nomeia e o ser da linguagem só aparece por si mesmo no desaparecimento do sujeito*.

Posteriormente, em *A escritura e a diferença* Jacques Derrida, herdeiro do pensamento de Blanchot, assinala o ponto obscuro que articula a escritura à diferença, destacando o ser da linguagem que só aparece com o desaparecimento do sujeito, raciocínio anteriormente elaborado pela via literária de Georges Bataille em livro datado de 1927 e intitulado *A história do olho*. Trata-se de uma linguagem composta pela associação de imagens que conjugam o vivido em deformação/transfiguração literária: os limites entre a sedução extrema e o território do horror, o gesto poético e o ato obsceno, a beleza sublime e a extrema crueldade. A narrativa consiste nas descobertas eróticas feitas por um adolescente e sua amiga, contendo elementos autobiográficos que podem ser reconhecidos na história pessoal de seu autor, tal como ter tido na infância um pai cego, paralisado e sífilítico ou ter testemunhado o extirpamento do olho de um toureiro. Semelhante a um conto de fadas às avessas a chave é dada no prefácio a uma continuação da história: *tanto horror faz de você um predestinado*.²⁵² O recurso narrativo permite compreender que se trata de lembranças passadas a mais de 50 anos, distância que permite um certo alheamento em relação às convenções morais e extravios da linguagem, onde obscuras combinações são feitas entre o tédio e a morte, o obsceno e o caos cósmico, a relação de guloseima canibal que se desenvolve entre o olhante e o olhado. Ao invés de olho solar, o ânus solar presente na associação de imagens; olho, ovo, prato, testículo, ânus, sol, ou na associação entre via láctea, esperma, água, urina, fezes, sangue, céu noturno, sol do meio dia. De tal modo que por mais que se diga o que se pode ver, o que se percebe-captura não se aloja no que é dito. Daí que a auto-escritura resulta numa vã decifração, sendo a literatura uma máscara inorgânica que possibilita superar a própria autobiografia.

Assim, antes que se acabe por tomar apressadamente o texto como adequação mecânica da auto-biografia, melhor retornar às leituras de Virgílio Várzea sobre os acontecimentos políticos registrados no início republicano para perguntar se não se trata de

²⁵² BATAILLE, George. *A história do olho*. S.P., Cosac & Naify, 2003, pg. 98. 98

pensar menos a maneira como o autor via estes fatos e mais como estes reverberavam na sua consciência, cobrando-lhe um engajamento que havia lhe guiado no início da vida literária. Resposta só possível de ser encarada em contraponto, pela via da evasão, acalentada em tempos de estéticas compósitas e soluções ecléticas, encontradas não apenas no território artístico como também nas alianças partidárias e institucionais. Isto posto, melhor considerar outros dois textos escritos no mesmo período pelo autor, mas que não apresentam propostas de leitura política tão datada e explícita. *O brigue flibusteiro* era na realidade literária batizado como *Falcão* e comandado por Afonso Morgan, filho de um comerciante inglês e de uma mulher venezuelana, cujo pai sucumbiu num naufrágio ao retornar da Inglaterra. Neste romance publicado em 1904 o capitão que fora apaixonado por Mercedes desde a infância, torna-se pirata por conta dela e posteriormente sequestra-a do solar paterno para casar-se. Juntos os amantes partem em viagem pela América Central deslindada entre as lides rotineiras e perigosas da empreitada as deslumbrantes paisagens marítimas que avistam juntos do tombadiller. Interessante lembrar que Mercedes é o nome do primeiro navio que Virgílio Várzea se aventurara como marujo, num percurso de Santos até a Patagônia e depois partindo do Atlântico Sul para as Antilhas, sendo este último trajeto semelhante ao que fazia o *Falcão* sob o comando de Afonso em companhia de sua amada e de seus flibusteiros. Curiosa também é a descrição que o autor faz dos habitantes de um ponto da Ilha de Santa Catarina, Canasvieiras, aldeia natal do escritor: *Todos que ali viviam e ali tinham nascido – dizia – à exceção, está bem visto dos naturais, descendiam como ele dos tripulantes das frotas de Solis Caboto, de Diogo Garcia, de Alvar Nunes Cabeza de Vaca e de Martin Afonso de Souza.*²⁵³

Pela visão idealizada dos piratas que não saqueiam nem violentam, o navio é conduzido pelos distantes entrepostos, onde seu comandante realiza trocas e abastece em companhia da paciente e carinhosa parceira e da tripulação ordeira que reza rotineiramente sob a condução de um frei. Sendo perseguidos por frotas espanholas e portuguesas sob acusação de *levarem a derrota e a pilhagem, a destruição e a morte a todas as velas inimigas*, o autor mostra que, na verdade, o *Falcão* se apropria das naus que conduzem o ouro para as metrópoles. Eis duas importantes distinções: tanto como os heróis viajantes que habitaram Canasvieiras não eram da mesma estirpe dos metropolitanos que

²⁵³ VÁRZEA, Virgílio. *O brigue Flibusteiro*. Porto: Livraria Chardon, 1904, pg 194

gananciosamente se apropriam da riqueza colonial, também os flibusteiros que percorrem do Atlântico Sul ao Pacífico não eram os predatórios e ambiciosos saqueadores de aldeias litorâneas, sendo no fundo movidos por sentimentos libertários. Imagem que se justapõe à figura das gaivotas sempre presentes nas páginas de Virgílio Várzea e que pairando soberanas, não povoavam o alto mar, nem tampouco o interior do continente. Mas, se o destino do brigue e seus flibusteiros segue até o final sem um desfecho conclusivo, deixando em aberto outras aventuras e viagens, como pensar a transfiguração dos desejos daquele que escreve? Lembrando que as heterotopias são como espelhos, onde ao mesmo tempo estamos e não estamos²⁵⁴, as embarcações de Virgílio Várzea podem ser consideradas como um espaço desta ordem, semelhante a um lugar habitado pela vida literária, sendo o que lhe permite viver viagens imaginárias em tempos reconhecidos como adversos. Assim, nem transfiguração nem transposição, nem transgressão radical, nem mera figuração, mas uma espécie de refração do tempo e lugar, através da qual a figura do que escreve torna-se uma des-figura.

Tal tipo de aventura voltaria em 1908, através de uma mitologia grega, descrita como se fosse em ambiente tropical e paisagem do Brasil Meridional. Desse modo, em *Os Argonautas* Jasão e os tripulantes do Argos vivem suas aventuras pela navegação de cabotagem, sendo os triunfos obtidos na relação com os bordejos terrestres. O protagonista aparece como um almirante vigoroso e viril enquanto a tripulação valente e respeitosa dos deuses, sonha com seu glorioso retorno. Durante o percurso em que procuram o velocino de ouro, o autor insere seu conhecimento sobre os astros, descreve o enfrentamento das adversidades no mar e apresenta aventuras eróticas com mulheres em terras diferentes, como no caso das amazonas que *instaladas em nação, fizeram-se especialmente cavaleiras, domando como gaúchos os cavalos selvagens e servindo-se deles para combater os antigos inimigos que as vezes tentavam invadir seus domínios (...) Morenas e altas, em geral de uma carnação opulenta e magnífica (...)*²⁵⁵

Depois de novas aventuras, o casamento com Medéia, o festejado retorno à terra pátria, a notícia da morte da mãe em desalento pela ausência do filho. O desfecho narrativo está relacionado à dispersão dos marujos, os quais *tiveram de orientar-se pelas energias e*

²⁵⁴ FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Ditos e Escritos**. R.J.: Forense Universitária, vl III, p. 411 e seg.

²⁵⁵ VÁRZEA, Virgílio. **Os Argonautas**. Lisboa: Livraria Editora de Parceria Antonio Maria Pereira, p.86

*aspirações próprias particulares, íntimas, pessoais e a partir, depois, cada qual para seu destino.*²⁵⁶ A partir deste ponto podemos reconhecer a aventura dividida em duas partes distintas. Uma corresponde às lides do jovem Jasão com seus argonautas pelos bordejos litorâneos, enquanto a outra, o Jasão maduro e estabilizado em fortuna e fama, protagoniza uma sucessão de desastres. Vinte anos depois, vivendo em terra, o legendário personagem via escoarem o poder e a riqueza obtidos pelos seus méritos e heróicas conquistas, sendo que sua esposa o *flagelava com suas exigências e zelos, tornara-se antipática e intolerável ao povo, a quem ofendia a todo instante, com seu orgulho e desprezo, fazendo perseguir e matar, por intermédio de seus ministros, os que por ventura se reuniam contra ela em murmurações públicas.*²⁵⁷ Como desdobramento, Medéia abandona o lar e os filhos, Jasão casa-se com a filha de um rei amigo que o acolhe com seus filhos. Enciumada, a ex-mulher vinga-se matando os próprios filhos e a nova esposa de Jasão. Este se mata, jogando sua embarcação e os argonautas contra um rochedo, *numa manhã tão límpida, como aquela em que havia um dia partido em busca do velocino.* Tempo cíclico de vida e morte, destino humano e narrativa mítica.

No espaço de quatro anos que separa as duas recônditas aventuras, enquanto a única mulher a bordo do *Falcão* prosseguia dócil e apaixonada pelo comandante destemido e aventureiro, os flibusteiros podiam ter seus destinos imaginados em outros desfechos, apesar de findar a narrativa. Já no *Argos*, a mulher do comandante tornara-se desprezível e demente, sendo que este, amargurado e sinistro, tem sua vida encerrada junto com seus antigos companheiros de viagem, depois de uma tragédia da qual não sobrava nem mesmo a gloriosa embarcação. Fantasma que também prenuncia o desastre de um destino interrompido, é tentador sobrepor a esta passagem uma outra, registrada a mais de duas décadas passadas. Num dos contos da coletânea, Contos de Amor utilizando como estratégia o aspecto de uma escritura singela como as anotações em cadernos de lembranças ou dedicatórias a alguma pessoa querida em *História de uma gaivota*, assinada em Santa Catarina e datada de 1885, Virgílio Várzea descreve uma cena pela boca de uma menina inglesa de 5 anos, contada à beira mar numa tarde de setembro: *Eu tive uma gaivota ... era*

²⁵⁶ Ibidem. p. 173.

²⁵⁷ Ibidem. p. 177.

mansa, muito mansinha ... Já cantava e voava ... Depois ... depois moriu! Em seguida conclui: *Senhora! Foi o que sucedeu a minha musa...*

Retornando ao problema da literatura que recorre a tempo espaço tão distanciado através do recurso da evasão e que vai ao encontro do alhures, ainda persiste a questão não importa se intencional ou aleatória, que inside sobre este mecanismo. Considera-se um outro fenômeno que remete aos rostos paleo-cristãos, mas que ocorre em época muito próxima à produção literária de Virgílio Várzea. Em 1887 o antiquarista austríaco Theodor Graf adquiriu um lote com aproximadamente 350 retratos, provenientes de necrópoles a nordeste de El Fayum, margem oriental do Nilo, localizado por beduínos ou escavadores e comercializados no mercado do Cairo. No ano seguinte o barão e egiptólogo inglês William Matthew Flinders Petrie iniciou suas escavações na necrópole de El Fayum localizada a 60 Km ao sul do Cairo e 35 Km do Nilo, deparando-se com um tipo muito particular de retratos.²⁵⁸ A difusão destes achados em jornais alemães, seria logo em seguida feita por George Ebers, também egiptólogo, inclusive atestando a procedência dos feitos por Graf, enquanto este os expunha pelos diversos países europeus, antes de leva-los definitivamente para Nova York em 1893. Assim, em fins do século XIX cruzavam-se as aventuras e fantasias dos estudos arqueológicos com o comércio empilhador-colecionador de múmias, fazendo circular pela Europa e Estados Unidos uma grande quantidade destes fascinantes retratos funerários de procedência egípcia, pertencentes aos três primeiros séculos da era cristã, inicialmente datados conforme uma curiosa análise feita por Graf e ratificada por Petrie com base nos penteados dos retratados, o qual também concebia que tais retratos antecederiam a morte de seus retratados, uma vez que seu tamanho, sofria recortes para adequar-se ao tamanho do corpo mumificado. E como os rostos que cobriam os corpos finados não pareciam ultrapassar os 35 anos é possível que ficassem expostos na casa de seu dono, acompanhando-o posteriormente em seu féretro, fato que se confirma pelas datações radiográficas distintas entre os retratos e as múmias. Assim, parece procedente supor que aqueles magníficos retratos, achados sobre sepultura muito descuidadas, acompanhavam e identificavam as múmias primeiramente expostas para visitaçao em ambiente doméstico para familiares, amigos e conhecidos, antes de serem sepultados em

²⁵⁸ DOXIADIS, Euphrosyne. **O mistério dos retratos de El Fayum**. In: La aventura de la história. Ano 1, nº3, Madri: Ediciones Arlanza, 1999.

definitivo. Aqui o valor estético avistado no realismo, compensaria a ausência, presentificando o corpo e permitindo sua exposição talvez por um longo tempo, conferindo à memória do morto o poder de reinar entre os vivos.

Estudos mais recentes dão conta de que seus donos pertenciam a uma classe endinheirada e metropolitana, vivendo em temporalidade marcada pelas sensibilidades helenísticas e paleo-cristãs. Participavam de uma vida urbana que dispunha de profissões especializadas e artistas refinados, dentre eles pintores e joalheiros. As posses de sua classe, além de permitir o embelezamento e preservação mortuárias certamente também lhes asseguravam arcar com os custos de testamentos, contratos nupciais, cartas trocadas entre longas distâncias, etc. Em todo caso, é certo que aqueles cerca de mil retratos conhecidos ao longo do século XX, produziram muitas dúvidas e precauções por parte dos estudiosos da arte, considerando suas chances de fraude e falsificação. A datação pouco confiável dos primeiros descobridores-divulgadores-comerciantes; a dispersão pelos museus e catalogação duvidosa quanto a procedência, ora atribuída aos egípcios, ora aos greco-romanos ou mesmo aos coptas, além da ausência de outras identificações documentais mais precisas devem ter contribuído bastante para que os historiadores lhes voltassem pouca atenção, refletindo tão pouco sobre aqueles rostos. Oriundos também de outras cidades egípcias como Antinópolis e Akhimin, época em que os domínios do Império Romano se estendiam sobre o Oriente, tais figuras eram feitas em tempera ou encaustica sobre tábuas de madeira ou sudários de linho. Impossível ignorar que por dois milênios aqueles olhos nos fitam, levando-nos a percorrer uma galeria de personagens imortalizados com grande realismo em tempo espaço para onde confluem rasgos etno-culturais distintos, constituídos pelo hibridismo de raças, línguas e culturas diversas. Quando o estrangeiro era a regra, retratista e retratado pareciam buscar pela precisão do retrato a identidade como contraponto ao caos e ao efêmero. Estranha combinação que se visibiliza no naturalismo pictórico dos retratos gregos sobre múmias egípcias, cujos corpos foram preservados com penteado, vestimentas e jóias conforme os costumes romanos. O dualismo religiosos comparece tanto através dos signos que cultuavam Osíris e Ísis, como os signos paleo-cristãos, recorrendo à cruz-ansada, à pomba e à granada. Se anteriormente a máscara mortuária egípcia era tridimensional nestes retratos a superfície plana conforme a tradição dos retratos gregos, permite avistar uma percepção acerca da imortalidade em instância

profana, destituída de uma transcendentalidade sagrada. Reduzidos a bustos colocados sobre os corpos mumificados, não se pode passar desatento a estes delicados e peculiares testemunhos marcados por uma inesquecível intensidade psicológica e social. Curiosamente tanto os achados como sua divulgação ocorriam ao mesmo tempo em que as imagens fotográficas tanto adentravam as residências como documentavam aqueles acontecimentos. Levantando tantas suspeitas em tempos de confiabilidade científica, ao olhar contemporâneo parecem compor um grande álbum de família.

Refletindo sobre o poder de semelhantes retratos, cujos olhos tenentes também são encontrados nos afrescos das residências pompeianas em período correspondente, Paul Veyne reconhece e estranha estas figuras sem pose com *idade de quem acabou de crescer e ainda não começou a envelhecer*. Diante de um cenário vazio, testemunham o fato de que eram ao mesmo tempo *indivíduo na aparência de seu retrato*, mas também um tipo social idealizado por um tempo. Assim, *para conhecê-los basta fitá-los nos olhos; eles mesmos nos olham assim. Em todas as épocas a arte do retrato não comporta semelhante troca de olhares*. Todavia, se das residências pompeianas olhos nos observam em tempos em que a privacidade é visada pelos enquadramentos televisivos, esvaziando-a de sentido mais profundo e impedindo a contemplação da intimidade, El Fayum olhou o tempo de Virgílio Várzea, tempo em que as estéticas híbridas e cheias de preciosismo eclético se somavam a um novo tipo de retrato produzido pela fotografia. Fenômeno concomitante aos tempos em que tanto os procedimentos de arqueologia científica como as fotografias acabavam de nascer, literalmente impondo tanto do objeto encontrado na escavação como ao corpo fotografado, a suspensão do instante, enquanto se esperava que sua posição resultasse em material possível de ser revelado. Igualmente, fenômeno que prometia reter a passagem do efêmero, encontrando a centelha do aqui-agora *com a qual a realidade chamuscou a imagem*, instantes irrecuperáveis mas capazes de reconhecer *o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás*.²⁵⁹ Eis algumas configurações que permitem reconhecer que o destino dos flibusteiros e dos argonautas tornava-se não apenas possível de imaginar, como também de conviver com os desencantados que se assinalam na

²⁵⁹ BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. S.P.: Brasiliense, 1985, Coleção Obras Escolhidas, vl I, p.94

passagem do Império para a República. Nas encruzilhadas daqueles anos, era assim que Virgílio Várzea arriscava e fendia caminhos para outros possíveis.

III CAPÍTULO: CROMOS

*Vês, é nesses silêncios em que as coisas
se abandonam e como que estão prestes
a trair o seu último segredo,
que por vezes se espera
descobrir um engano da Natureza,
o ponto morto do mundo, o elo que não resiste,
a mecha a deslindar que enfim nos ponha
no âmago de uma verdade*
Eugenio Montale, in: *Ossos de Sépia*

Este capítulo assinala uma insistência: abordar a produção literária de um Virgílio evitando a leitura da obra como mera expressão de uma época e tangenciando a instância do *assintomático*, onde os sinais, vestígios e traços do *pathos* tanto podem passar despercebidos, como ser apenas suspeitos, uma vez que não podem ser definidos como meros sintomas culturais ou psicanalíticos, econômicos ou estéticos. Possibilidade que envia aos jogos de figuração armados a partir das fugas e licenças, evasões e lapsos, extrapolando tanto aquele que escreve como seu conteúdo literário. Assim, o repertório por onde tal material será lido tem menos a ver com uma verdade que se revela e transfigura e mais com os procedimentos e encenações onde o pensamento aparece, tratando-se de uma crítica que aceita um objeto sem notoriedade e acolhe aquilo que tangencia o prosaico, o banal e o irrelevante. Operação já encarada pelas vanguardas artísticas do século XX e presente nos *objets trouvés* de Duchamp, nas experimentações cubistas e nas serigrafias de Warhol, mas também espólio que registra o problema da ambigüidade que habita a linguagem, recusando a transcendência da arte e a metafísica do belo, reconhecendo a transfiguração apenas como mais uma operação onde acontecem as des-re-con-figurações.

Nesse ponto cabe lembrar a análise de Jean Baudrillard sobre A. Warhol, particularmente quando aborda o tratamento artístico da banalidade e da trivialidade para reconhecer neste tipo de objeto uma espécie de enigma em negativo, forma irônica do

próprio destino. Trata-se da *arte tirando partido de sua própria desapareição*, fazendo deste fenômeno a sua obra, pois *a maior parte da arte contemporânea dedica-se exatamente a isso: o resíduo, a mediocridade como valor e como ideologia*.²⁶⁰ Eis o problema do nulo e da insignificância que se potencializa, dramaturgia que emerge quando tudo já parece zerado, quando o nada pode retornar como cerne da linguagem, na qualidade secreta e excepcional de produzir o desnudamento do sentido, *estratégia fatal da imagem*²⁶¹, evidenciando a figuração como jogo irônico sem nenhuma transcendência ou transfiguração, apenas como brilho de uma luz artificial, resplandecente no vazio da completa equivalência. Então, *se toda arte é um trompe-l'oeil e toda teoria é um trompe-le-sens*, ambas servem apenas para enganar a vida e os sentidos, *tornando-se ilusão sem história*. Se os acontecimentos mundanos não ocorrem no mesmo ritmo do pensamento, mas são caracterizados pelo virtual e pelo digital, pelo caótico e pelo aleatório, cabe ao pensamento produzir encadeamentos diferentes da crítica dialética e também da objetividade científica, avançando em direção ao fim *como a água que se aproxima da cascata*.²⁶²

Desafio não apenas para a filosofia, as artes plásticas e a literatura, como a crítica literária pode trazer a banalidade e a insignificância, o irrelevante e o nada ao centro de sua preocupação? Para responder esta questão faz-se necessário ampliar o raciocínio sem desprezar a nuance. A pista pode vir de um livro contendo nove ensaios sobre Borges, onde o perigo de um protagonista e tema já exaustivamente visitado é contornado observando-se que *ler é infringir e desgarrar-se, é interromper uma ordem e reescrever inventando rodeios*. Assim, a relação entre o texto e aquele que escreve pressupõe um tipo de intervenção que se aceita como *aventura feita em incursões noturnas, avançando sobre ferrolhos e chaves roubadas*.²⁶³ Eis o ponto em que a literatura e a crítica se encontram, sendo sua escritura sempre uma fraude, um disfarce, um consolo, uma máscara. Único meio para salvar do apagamento definitivo a experiência da leitura, ainda que a compulsão de decifrar e os riscos de perder-se no estoque do diminuto e no labirinto dos pormenores surja como uma sombra insuperável que acompanha e ameaça a ambição de quem escreve.

²⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. R.J.: UFRJ, 1997, p.109.

²⁶¹ Ibidem. p.110

²⁶² BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao outro**. S.P.: Zouk, 2003, p. 98 e seg.

²⁶³ HELF, Nicolás & PAULS, Alan. **El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Neste sentido, a crítica literária assinala o problema de criar sobre o já está criado, ao mesmo tempo que remete ao problema do empilhamento e da pilhagem dos textos. Questão que se amplia quando combinada à reflexão de Derrida sobre a produção poética de Antonin Artaud lembrando que seu pensamento, como sua obra, relaciona-se ao roubo, pois a palavra é sempre roubada, *uma vez que implica no gesto ágil e furtivo que subtrai e resulta na perda original da existência*, produzindo uma espécie de erosão essencial e fugaz da alma: *a partir do momento que falo, as palavras que encontrei, a partir do momento que são palavras, já não me pertencem*.²⁶⁴ Igualmente questão que se desdobra em Deleuze & Guattari ao definir que o pensamento se elabora por elementos cifrados e articula-se por corte e superposição, produzindo múltiplas conexões e operando em velocidades e movimentos infinitos que permitem passar de uma instância à outra, construindo centros de vibração e ressonância.²⁶⁵

Recusando a grandeza da aventura épica daquele a quem se atribui o discurso fundador sobre a civilização latina para acolher como matéria a irrelevância de um descendente distante no tempo-espço, cuja produção literária contém atributos que tangenciam o insignificante e o trivial, borrando as vizinhanças entre o ordinário e o extraordinário, é que os procedimentos da *natureza-morta* parecem apropriados para pensar a literatura de um Virgílio nascido na várzea. Constituindo-se numa espécie de cenografia de coisas, sua montagem pressupõe empilhamentos, cortes e contigüidades, rupturas e sobreposições, condensações e desvios. Por sua vez, a compreensão desta operação permite que se possa remeter tanto ao ato de criação como de leitura da obra de arte, avançando para além do gênero pictórico. Em outras palavras, este capítulo pretende recorrer à literatura de Virgílio Várzea como um jogo de figuração, tomando a natureza-morta como seu ponto de partida, deslindada pelo seu sentido mais evidente, o de registrar a ausência humana no mundo, abordada pelos vestígios da contingência e do acidente, da descontinuidade e do fragmento e em seguida desdobrada através de três vias.

Isso posto, uma via para abordar a natureza-morta refere-se à *vanitas*, cujo *leimotiv* é dado pelo Eclesiastes: *vaidade das vaidades, tudo é vaidade* e cuja conotação permite adentrar no esforço realista através do qual Virgílio Várzea pretendia mostrar que tudo é

²⁶⁴ DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. S.P.: Ed. Perspectiva, 1995, p. 119.

²⁶⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. R.J.: Ed. 34, 1993, Cap. I.

ilusão e engano, confluindo para um labirinto sem volta. Para além da admoestação cristã, esta estética apresenta-se como um esforço para *ler as coisas tal como são*, acaso e dispêndio. Quer avistadas pelas determinações e atributos da natureza ou pelas ambições e misérias da sociedade, o que cabe é o desencanto, formatado ora pela ironia, ora pelo recolhimento pessimista. Contra-face desta percepção sombria do destino humano, em certas passagens de suas novelas, romances e contos, aparece a constatação do mistério e o consolo pela crença religiosa, mediada pelo culto das relíquias, pela contemplação da natureza e devoção singela ao sagrado. Em outra via, a natureza-morta comparece neste capítulo através do *memento-mori*, decorrente da compreensão de que, se tudo é transitório e enganoso, tudo está fadado a perecer. Três aspectos permitem constatar a finitude na literatura de Virgílio Várzea: a mudança do regime político que, esvaziando esperanças, colocou no seu lugar os enredos desastrosos e violentos protagonizados no amanhecer republicano; a vida familiar fadada à desintegração e à impossibilidade de felicidade amorosa; além do abandono da beleza produzido pela balburdia da industrialização e pelo caos urbano e civilizatório. Como na *vanitas* a face é o engano visto pela lente do realismo e sua contra-face é a percepção do sagrado, no *memento-mori* a face é a decadência vista pela lente do *art-nouveau* e sua estética compósita, enquanto a contra-face remete à finitude em suas muitas evasões tempo-espaço. A última via para tratar da relação entre a produção literária de Virgílio Várzea e a natureza-morta refere-se ao *Kitsch* como parte de uma sensibilidade e percepção estética do homem urbano que vive sob os efeitos do mercado. Fetichizando bens e valores produzidos neste meio, acaba trazendo para suas páginas certas fórmulas anestésicas e efeitos edulcorados, ofertas de vitrine em tempos de fachada política. Espécie de compensação cromática, promessa de felicidade, num tempo nublado pelos desencantos e incertezas, mas também prêmio às avessas para um escritor que, movido pelo vulto do precursor, trocou os riscos da criação literária pelas seduções do mercado editorial e pelas ambições do seu meio literário e intelectual, tornando-se assim um cromo do antigo autor de *Eneida*.

1 – A natureza-morta como procedimento para pensar as coisas do mundo

O presente item parte do pressuposto de que como gênero pictórico a natureza-morta emerge na modernidade, mas a operação conceitual que a constitui permite reconhecê-la como procedimento de criação artística e também de leitura da obra de arte, remetendo a temporalidades bem anteriores. Assim, o raciocínio é mantido primeiramente para examinar o que é uma natureza-morta e quais as características que a constituem e em seguida procura pensar de que modo tal questão pode se desdobrar para a leitura da obra de um escritor da várzea. Mas para melhor entender a complexidade desta gramática seria recomendável antes retomar a análise de Didi-Hubermann sobre o retrato e sua diferença com a abordagem de Francastel.²⁶⁶ Enquanto um historiador aponta a retratística como um gênero surgido no renascimento, o outro remete a um tempo remoto, quando um rosto elabora a perda do outro que caiu no chão para não mais se levantar, fazendo surgir em seu lugar as primeiras máscaras funerárias. Então, se a reflexão sobre o retrato pôde avançar além de suas delimitações acadêmicas,²⁶⁷ pode-se igualmente considerar a natureza-morta para além do renascimento, reconhecendo-a nos afrescos e mosaicos da Grécia helenística e da Roma Imperial, quando os particularismos privados vingavam num mundo desprovido de certezas, testemunhando a decadência da pólis e a expansão do império, quando a noção de felicidade pessoal se sobrepunha aos descréditos políticos e religiosos, remetendo à efemeridade das ações humanas e à brevidade da vida.²⁶⁸ Num mundo que transcendia as fronteiras da cidade e da vida pública surgiam imagens destinadas a *surpreender o olho com a celebração das coisas humildes*.²⁶⁹

1. Simplicidade e realismo como artifício. Possivelmente foi olhando para os murais decorativos com a representação das coisas presenteadas aos hóspedes e amigos após as refeições ou em certas ocasiões do ano, denominadas *xênias*, que o enciclopedista romano conhecido como Plínio, o velho (12-79 d.C.) compreendeu o que depois registrou em sua

²⁶⁶ FRANCASTEL, Pierre. Renovación y decadência: siglos XIX y XX. In: FRANCASTEL, Galiene Y Pierre. **El retrato**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato onde se ausenta o rosto. In: **Revista Porto Arte**, vl 9, nº 116. Porto Alegre: Insitute de Artes/UFRGS, 1990, p. 61 a 82.

²⁶⁸ ARENDT, Hannah. **A condição humana**. R.J: Forense-Universitária, 1987

²⁶⁹ GOMBRICH, H. E. **Meditações sobre um cavalo de pau**. S.P.: EDUSP, 1999, p.95.

Naturalis Historia sobre o poder da pintura de iludir os olhos. Experiência semelhante também deve ter afetado Pseudo-Dionísio em fins do séc V e princípios do VI, quando refletiu em *A Hierarquia Celeste* que *as alegorias das escrituras sagradas honram as escrituras celestes, revelando-as por meio de símbolos sensíveis que em nada se parecem com eles*.²⁷⁰ Nesse sentido, mostrados em sua simplicidade aparente e realismo enganador de *trompe l'oeil*, esses objetos inanimados que ganhariam destaque como gênero artístico independente no século XVII, indicam um começo para sua história associado à decoração de pisos e paredes da antiguidade, tal como nos afrescos de Herculano e Pompéia ou nos pisos romanos e nas catacumbas cristãs, atravessando o período paleo-cristão e chegando aos detalhes das iluminuras durante a Idade Média.

Porém, quer pelo agrupamento de coisas que se encontram ao alcance da mão ou a nomeação de raridades, o que se coloca é a aceitação de que sua imagem vem carregada de informações e significados, permitindo que sua disposição, composição e cenografia se estabeleça como uma espécie de poesia, ao mesmo tempo permissiva e transformadora, constituída pela ultrapassagem dos sentidos visíveis e literais e remetendo à dimensões e instâncias que lhe são alhures. Considerando sua potencialização na época da produção em larga escala, quando a figura humana se tornava apenas o equivalente de uma guitarra ou de uma garrafa,²⁷¹ e pensando nas dimensões secretas e esquecidas que habitam as coisas, Proust refletiu em *A procura do tempo perdido* sobre o sentido da vida que é dado pela memória e se esconde fora do intelecto, sendo uma questão de acaso ou sorte se um dia acontecer alguém encontrá-lo em algum objeto antes de morrer.

Por sua vez, considerando o ângulo da história do gênero pictórico moderno é conveniente lembrar a relação da natureza-morta com a tecnologia, particularmente aquela que exigia do olho maior acuidade e exatidão, mas cuja finalidade era a de ultrapassá-lo. Assim, quando a natureza-morta se estabeleceu na Holanda, os pintores recorreriam ao uso da câmara-escura como instrumento útil à representação dos objetos com maior precisão. No caso de Vermeer, pintando cenas domésticas povoadas por coisas, tal como meio século antes o fizera Caravaggio na Itália, é bom lembrar que seu vizinho e testamenteiro, Lewenhoeck, foi também o inventor do microscópio. Detalhe que talvez ajude a

²⁷⁰ LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura, textos essenciais**, vl 2. S.P.: Ed. 34, 2004, p.

²⁷¹ FRANCASTEL, Pierre. Renovación y decadência: siglos XIX y XX. In: FRANCASTEL, Galienne Y Pierre. **El retrato**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

compreender a abordagem dos objetos, vistos sempre de frente, em totalidade unificadora e profundidade restrita. Distinguindo os italianos dos holandeses, Svetlana Alpers lembra que enquanto para os mediterrâneos o uso de lentes, do microscópio ao telescópio, era considerado um modo de alterar o olhar, para os setentrionais o uso desses dispositivos era um recurso de aprimoramento da visão, o que explicaria o tamanho diminuto das telas, cujos detalhes, tal como nos mapas, deveriam ser minuciosamente observados e interpretados.²⁷² Precisão realista que não exclui o desafio de decifração em tempo de reforma religiosa e iconoclastia protestante, sua principal finalidade era registrar nas telas emblemas ou atributos para além dos objetos e gestos ali encenados. O mesmo raciocínio pode ser justaposto ao David Hockney, ao assinalar que os objetos pintados com a utilização de uma lente-espelho não poderiam ultrapassar certa medida, sob pena de perder o *ponto ótimo*, após o qual sua nitidez diminuiria, arriscando a credibilidade deste tipo de pintura vinculado à fidelidade da representação.²⁷³

Bem mais adiante, quando os impressionistas revigoraram a natureza-morta, a pintura já havia se tornado contemporânea da fotografia, liberando o artista da representação fiel e exata dos objetos e desafiando o olhar para além dos meros borrões figurados na tela. A representação tornava-se auto-consciente e o mistério da leitura refazia o desafio de como guardar-encontrar nas telas a complexidade que se oculta e demanda para além da informação visual rapidamente captada pelo olho.²⁷⁴ Assim, de Cezanne a Morandi, dos *readymades* às colagens de Picasso, esse gênero pictórico retornaria em novas encenações, com ambientes e mobiliários repletos de adornos e objetos empilhados, associado a uma investigação tanto sobre o cotidiano trivial e a vida banal, como à questões específicas da imagem artística, tal como cor, forma, luz, perspectiva, linhas, textura, material, sentidos espaciais e simbólicos, atribuições de luxo e vulgaridade, sacralização e subversão, etc. Recolocando novas dimensões e sentidos para a obra de arte, os artistas iam também se redefinindo como aqueles que transformam suas afecções e percepções em blocos, acrescentando *novas variedades ao mundo*, elaboradas pela combinação entre visões e devires, posto que *a composição é estética, o que não é composto não é obra de*

²⁷² ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. S.P.: EDUSP, 1999, Cap III e IV.

²⁷³ HOCKNEY, David. **O conhecimento Secreto**. S.P.: Cosac & Naify, 2001, p. 104 e seg.

²⁷⁴ GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. S.P.: EDUSP, 2.000, p 152

arte.²⁷⁵ A partir desta compreensão a arte se liberava de ser re-apresentação de mundo, assumindo-se como criação de mundo e reconhecendo-se como simulacro.

2. *Um procedimento para além do pictórico.* Delimitando um campo de pensamento onde a natureza-morta emerge tanto como um gênero pictórico como um procedimento conceitual, torna-se interessante refletir como esta operação se apresenta na literatura e em que medida a crítica literária também pode adotá-lo. Assim, a literatura de Virgílio Várzea apresenta-se como ponto de partida bastante rico para o exame do problema. Depois de ter publicado nos anos 80 uma coletânea de poesias e duas de contos, em 1893 o escritor publicava sua primeira novela. *Rose Castle* seria o cenário onde iria se desenrolar um drama familiar, mas tal como se fora um personagem, já na página inicial suas características são assim apresentadas: *O vasto edifício branco, todo torneado com um aspecto guerreiro e histórico de castelo feudal, construção saxônia, de uma imaginação medieval (...) regorgitava de convidados, desde o imenso e rico salão tapetado até a ampla varanda quadrada, abrindo seis góticas e vastas janelas sobre o mar (...) Via-se daí, talhado na vasta artística porta ogival, um recanto fêbrico do salão, todo constelado de fisionomias límpidas e inegáveis e toaletes opulentas que se estadeavam aristocraticamente como uma corte em grande festa, ao reverbero vivo dos espelhos de Veneza e as chamas amarelas dos lustres de prata...*²⁷⁶

Ocorre que enquanto este texto era publicado no Rio de Janeiro, acontecimentos dramáticos e relacionados ao início republicano eram protagonizados na Ilha-capital onde o autor nascera. Fruto de confabulações e conchavos, nascida de um golpe, a República colocava em evidência um segmento até então preterido da cena política, os militares do Exército. A esse respeito, o historiador *Edgard Carone* oferece diversos exemplos de como a República chegou à maioria dos estados brasileiros: com muitas resistências e alguma demora. O mesmo autor informa ainda que, junto destas dificuldades iniciais, eclodiram vários episódios de rebelião militar, além de crises ministeriais sucessivas, quer provocadas por diferenças ideológicas, de temperamento ou por rivalidades pessoais. De fato, *durante pouco mais de um ano de trabalho, Rui Barbosa ameaça se demitir por nove vezes,*

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. R.J.: Ed. 34, 1993, p.247

²⁷⁶ VÁRZEA, Virgílio. *Rose-Castle*. R.J.: Livraria Moderna, 1893, p. 5 e 6

*Deodoro da Fonseca a cada contrariedade também quer abandonar o cargo e Quintino Bocaiúva repete as mesmas ameaças.*²⁷⁷ Somando-se a esse contexto de instabilidade generalizada, multiplicavam-se também pelo país, as tendências particulares e os enfrentamentos locais, resultando em ações armadas, contra ou a favor do Governo Federal: *As lutas contra os governos constituídos são freqüentes: logo que a Junta Governativa toma conta do poder na Paraíba, em 1889, o coronel Cunha Lima reúne mais de mil homens para combatê-la. Campos Salles, Alfredo Ellis e elementos do Partido Republicano Paulista levantam tropas de agregados para derrubar o governo de Américo Brasiense em São Paulo, em 1891. Gumerindo Saraiva inicia a resistência armada contra Júlio de Castilhos (1893), levantando homens de suas coxilhas.*²⁷⁸

O que se infere a partir destas informações é que o novo regime patrocinou violentos enfrentamentos entre os interesses estaduais e federais, caracterizando-se por uma complicada luta entre facções e lideranças pouco articuladas e cujo embasamento ideológico pouco pesou. No geral predominou aquilo que *Oliveira Viana* expressou como sendo *vagamente a República, vagamente a democracia, vagamente a federação*.²⁷⁹ Não fossem suficientes todos esses episódios, durante os cinco primeiros anos republicanos instalaram-se governos paralelos em várias cidades brasileiras. No Rio Grande do Sul, Bagé foi capital dos federalistas e Porto Alegre dos castilhistas.²⁸⁰ Em junho de 1893, Desterro foi a capital catarinense para os federalistas e Blumenau, para os republicanistas.²⁸¹ No ano seguinte, Ponta Grossa tornou-se a capital do *Partido Republicano Paranaense*²⁸² e no Amazonas, a ousadia parece ter sido maior: em apoio aos desterrados da Armada e contra *Floriano Peixoto*, Manaus chegou a aclamar em praça pública como novo *Presidente da República, o Marechal José de Almeida Barreto*.²⁸³ Quanto à instalação do *Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil*, ocorrido na capital de Santa Catarina no período que compreende de outubro de 1893 a abril de 1894 em oposição ao Governo de *Floriano Peixoto*, a historiografia registra um conjunto complicado de enredos, dos quais fizeram parte os interesses da Armada,

²⁷⁷ Ibidem. p. 44.

²⁷⁸ CARONE, Edgar. **A República Velha**. S.P.: DIFEL, vl II, p. 256 e 257.

²⁷⁹ BASBAUM, Leôncio. **História Sincera da República**. vl I S.P.: Alfa-Ômega, 1986, p. 185.

²⁸⁰ CORRÊA, Carlos Humberto. **Militares e civis num governo sem rumo**. Fpolis: UFSC, 1990, p. 20.

²⁸¹ MEIRINHO, Jali. **A República em Santa Catarina**, Fpolis. UFSC/Lunardelli, 1982, p. 57.

²⁸² CORRÊA, Carlos Humberto. op. cit., p. 139.

²⁸³ CARONE, Edgard. op. cit, vl II, p. 96.

antagonizados com os encaminhamentos do Exército no plano federal e mesclados com os episódios federalistas do Rio Grande do Sul. A estes, juntaram-se as composições, insatisfações e expectativas com as quais os grupos e facções catarinenses já vinham se defrontando.

De volta a Virgílio Várzea, convém assinalar que não apenas *Rose Castle* mas a maioria de suas publicações ocorreu entre os anos em que os atos republicanos e desditas políticas provenientes da implantação e consolidação do novo regime se desenrolam. Ademais, foi nos primeiros semestres do novo regime que o jornalista engajado na causa da abolição e simpático à causa republicana assumiu a bandeira da Armada, mas logo em seguida recuou diante dos violentos expurgos testemunhados. Isto posto, não seria difícil considerar que uma novela falando de assuntos familiares e privados com tantos pendores ornamentais não passasse de uma mera evasão ou frivolidade intelectual. Mas se tal caminho puder ser evitado, talvez seja possível produzir algumas reflexões mais proveitosas. Ocorre que o tempo em que aquele escritor lançava suas coletâneas, novelas e romances corresponde também aquele em que Machado de Assis era destaque no panorama literário brasileiro e Freud um nome relevante no contexto de um campo epistemológico nascente. O que os três têm em comum? Tematizando de modo explícito a casa, Machado de Assis publicava em 1906 uma coletânea de textos intitulada *Relíquias de Casa Velha*, cuja epígrafe intitulada *Advertência*, segue assim explicada: *Uma casa tem muita vez, as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.*²⁸⁴ Depois prosseguia recomendando ao leitor que a figura da casa deveria ser sobreposta à da própria vida e a das relíquias aos *inéditos e impressos que aqui vão*.

Por sua vez, num tempo em que o antigo império austro-hungaro perdia suas fronteiras para as novas configurações nacionalistas européias, um leitor hobbesiano da natureza humana explicava que os homens possuem uma parte de si que é absolutamente recôndita e indômita, e que por isso não são jamais senhores de sua morada. Assim, Sigmund Freud publicava em 1900 um texto gestado ao longo dos anos 80 e 90 intitulado *A*

²⁸⁴ ASSIS, Machado de. **Obra completa. Relíquias de casa velha**. S.P.: Evolução, p. 658, vl II.

interpretação dos sonhos, onde argumentava que, diferentemente de quando se está acordado, quando se sonha, à medida em que o campo da visão está obscurecido em áreas sem luminosidade e sujeito às excitações subjetivas da retina, o pensamento se alucina ao dramatizar uma idéia.²⁸⁵ Raciocinando através de resíduos e fragmentos diurnos que operam por similaridade e consonância, produzindo condensações e deslocamentos, o conteúdo onírico se tornava para a psicanálise um novo enigma de figura.²⁸⁶ É curioso observar que, aproximando a leitura psicanalítica da literária, um pouco mais adiante o médico e escritor Arthur Schnitzler (1862-1931), com quem aliás Freud se correspondia, abordaria num romance o território nebuloso dos desejos reprimidos que permanecem entre o ato de despertar e o sonho que persiste como lembrança dos resíduos do sono. É o caso da cena em que, depois de contar sua estranha aventura noturna, Fridolim pergunta à esposa o que fazer, ouvindo-a responder que apenas deveriam agradecer ao destino por terem escapado incólumes, posto *que a realidade de uma noite ou mesmo de toda uma vida não significa sua verdade mais íntima*.²⁸⁷

Retornando à descrição dos objetos dispostos, não como palco mas como parte constitutiva de enredos que silenciosa e invisivelmente se tecem, aproximando Virgílio Várzea de Machado de Assis, é aqui que se pode reconhecer a diferença entre resto e traço, presente na associação freudiana entre sonho e literatura: *Em seguida, passamos ao gabinete. Era vasto, elegante, um pouco trivial, mas não lhe faltava nada. Tinha duas estantes, cheias de livros muito bem encadernados, uma mapa-múndi, dois mapas do Brasil. A secretária era de ébano, obra fina; sobre ela casualmente aberto, um almanaque de Laemmert. O tinteiro era de cristal, - “cristal de rocha” – disse-me ele, explicando o tinteiro, como explicava as outras coisas. Na sala contígua, havia um órgão. Tocava órgão, e gostava muito de música, falou dela com entusiasmo, citando as óperas, os trechos melhores, e noticiou-me que, em pequeno, começara a aprender flauta; abandonando-a logo, - o que foi pena, concluiu, porque é, na verdade, um instrumento muito saudososo. Mostrou-me ainda outras salas, fomos ao jardim, que era esplêndido, tanto ajuntava a arte à natureza, e tanto a natureza coroava a arte. Em rosas, por exemplo, (não*

²⁸⁵ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. R.J.: Imago, 1972, p.32

²⁸⁶ Ibidem. p. 296.

²⁸⁷ SCHNITZLER, Arthur. **Breve romance do sonho**. S.P.: Cia das Letras, 2000, p. 120

*há como negar, disse-me ele, que é a rainha das flores) em rosas, tinha-as de toda casta e de todas as regiões.*²⁸⁸

Remetendo ao fato de que só se pode sonhar com imagens mas estas só podem ser traduzidas em palavras, o texto de Freud fornece certas pistas para que se possa pensar a literatura de Virgílio Várzea pelo procedimento da natureza-morta. Assim, se a mesma se inscreve como operação artística onde coisas dispersas são reunidas numa espécie de empilhamento, sua montagem é feita por cortes e sobreposições e suas descontinuidades são resolvidas pelo artifício da contigüidade. Seu conjunto, como um pensamento alucinado, forma uma espécie particular de constelação, cuja composição cifrada e articulada de modo singular foi construída pelo artista como um mundo que retorna na condição de texto. Eis o lugar em que a criação pode ser lida como um sonho, deixando-se levar pela aparição das figuras e totalidades fragmentadas, disposição de materiais, formas e dimensão, volume e proporção, além de significados simbólicos e alegóricos que enviam muito além do ponto para onde as linhas convergem ou as palavras registram.

3.A suspensão da ilusão histórica. De volta a *Rose Castle*, o que se percebe nesta novela é uma moradia travestida de aristocrática, cujo título remete à cor-rosa, mas as descrições da primeira página remetem às paredes brancas. Lapso ou recurso que pouco a pouco se confunde no ambiente de conforto e requinte e que, visto em detalhes, prioriza uma operação que não intercala mas precede à narrativa psicológica. Tratada de modo mais ligeiro pela aparente tranquilidade descritiva, ao mesmo tempo, se esconde e anuncia a tragédia que em breve será deflagrada: *Na grande sala de jantar – os stores arriados - contra o sol que escaldava, do lado do mar - fresca e úmida da lavagem geral, havia uma doce claridade azulada, que vinha da refração das paredes. As etagères e os altos armários com largos entalhes artísticos, todos envernizados, exibiam as lavradas pratas, as finas porcelanas e os trabalhados cristais, numa rutilação pomposa, de interior opulento, onde se experimenta o conforto magnífico de uma vida límpida e farta. É como se a sala com seus confortáveis assentos e os armários com seu conteúdo decorativo e abastado fossem, por um lado, vitrine do bom gosto e recurso material que permitiria a aquisição atualizada e, por outro, contrastasse com um desastre que se anuncia de modo*

²⁸⁸ ASSIS, Machado de. op. cit., p. 706

inevitável e independente deste território povoado por coisas: *O relógio, um antigo relógio inglês, em caixa esguia de ébano, erguendo-se a um canto, com um belo mostrador branco, entre relevos dourados, cortava o silêncio com seu tic-tac monótono, de mecanismo em trabalho.*

Três anos depois da festa descrita no início, enquanto o pai decide comemorar seu aniversário de casamento, numa tentativa para solucionar de modo solene e festivo sua crise conjugal arrastada, silenciosa e latente, o filho pede ajuda ao amigo para resolver seu caso amoroso, enquanto decide dar início ao plano de fuga com a madrasta. Por sua vez, a jovem esposa permanece *abalada e num grande histerismo*, dividida entre a paixão arrebatadora pelo enteado e a consciência culposa pela infidelidade conjugal, sem conseguir se decidir entre o amante e o marido. Assim, no desencontro das escolhas e na desordem dos destinos, só as coisas parecem permanecer estáveis: *A mesa elástica erguendo-se ricamente ao meio da vasta sala, de um ao outro extremo, toda rodeada de cadeiras negras torneadas e cobertas por um grande pano cinzento, as listras vermelhas – três lindos vasos verdes, transparentes e cheios de desenhos originais, ostentavam decorativamente, palmas e ramos, floridos e frescos. Um perfume delicioso e sutil errava.*²⁸⁹

Durante os encontros furtivos com o amante-enteado a protagonista era a própria natureza-morta ao apresentar-se: *um aspecto feliz, radiante e adorável no seu leve peignoir de cachemir branco, desceu a escada da varanda, seguindo o enteado. Num canteiro alto, deteve-se um instante a contemplar umas begônias brancas e uns cravos escarlates: colheu um que colocou sobre o peito, e que, destacando vivamente a fazenda clara, dava-lhe o ar doloroso e trágico, sangrento, de uma pomba apunhalada.*²⁹⁰ Presente nesta cena uma espécie de oxímoro: dizer a intensidade silenciosa do desejo provocada pelos sentidos. Pelo dito chegar ao não dito, relacionado à angústia da fatalidade suspeita que se encobre misteriosa e secretamente num corpo cuja carne não se pode penetrar, tal como Louis Marin descreve na pintura de Poussin: *Uma palavra que é a das imagens; imagens onde pode haver palavras, onde figuras podem falar, mas nas imagens de uma história que sempre surpreenderá.*²⁹¹ Não à toa, relacionando pintura e literatura, o historiador da arte

²⁸⁹ VÁRZEA, Virgílio. **Rose-Castle**. R.J.: Livraria Moderna, 1893, p. 62.

²⁹⁰ Ibidem. p. 40

²⁹¹ MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. S.P.: EDUSP, 2.000, p. 153

chega ao problema da natureza-morta como *oferenda ao olhar, jogo entre a reserva e a exposição sem memória: coisas agachadas de seu ser, repousando em seu silêncio e cujo nome, que diz sua ordem de pagamento à superfície de apresentação, hesita entre uma vida tranqüila (...) e uma morte pacífica (...).*²⁹²

Eis a descrição de uma beleza contrastante e imutável que permanece nos objetos, vistos como *corpos adormecidos em seu grande sono*, representados *sobre si mesmo*, vestígio de coisas *infrangíveis em sua profundidade*, posto serem apenas *superfícies reunidas numa certa ordem*, onde o pensamento se põe a procurar *o que de tão misterioso é contado sob essa pele*.²⁹³ Segundo a mesma chave, ao abordar a natureza-morta nas telas de Chardin, o historiador registra o lugar da obra de arte onde mora a hospitalidade, apelo e convite ao olho para deixar-se invocar, convocar, provocar, posto que *aceitar ver é devolver, é dar um olhar, é colocar-se nesse jogo de entrega e recompensa*. Por sua vez, confirmando um empreendimento que fabrica fábulas *avec la pratique ordinaire de l'histoire de l'art*²⁹⁴ e excluindo o ajuste das obras e textos em meros enquadramentos culturais, aquele que é um importante interlocutor de Marin, se recusa a tomar o objeto artístico como fonte documental para a última palavra: *Avec pour conséquence que l'histoire ne soit jamais mieux elle-même que là ou elle se mesure à des objets qui échappent pour partie à ses prises et imposent d'en moduler à nouveaux frais le concept*.²⁹⁵ A natureza-morta serve então como uma espécie de ilusão sem história, pretexto para *transcrire cette espèce de rumeur que j'ai, que vous avez dans la tête (...) ce bruit que charrie un bout de poème, un fragment d'histoire, un morceau d'article, une référence interrompue, un écho de conversation, un souvenir impromptu (...) Mais il fallait transcrire cette rumeur, écrire donc nécessairement emprunter des détours, de traverser, choisir des procédés, des instruments pour faire lire ce bruit (...).*²⁹⁶

²⁹² Ibidem. p. 157

²⁹³ Ibidem. p. 158

²⁹⁴ DAMISCH, Hubert **L'origine de la perspective**, Paris: Flammarion, 1993, p. 14 e seg.

²⁹⁵ Ibidem. p. 14 e seg.

²⁹⁶ MARIN, Louis. **Détruire la Peinture**. Paris: Flammarion, 1997, p. 08.

2 – A *vanitas* como recurso para dizer os infinitos do particular

Neste item os textos de Virgílio Várzea seguem relacionados aos jogos de figuração que enviam ao problema da legibilidade da imagem, sendo cada conjunto de textos considerado através de uma operação de montagem realizada por cortes e descontinuidades, e cujo efeito de sobreposição resulta em contigüidades e cintilações, condensações e desvios. Desse modo, o que se coloca é o caráter amplo e bastante flexível da natureza-morta, ora encarando-a pelo atributo classificatório de um gênero pictórico, ora utilizando-a para pensar tanto o processo de criação como de leitura da obra. Por sua vez, não se trata apenas do fato de que Virgílio Várzea é um escritor irrelevante e trivial como sua literatura, mas também que sua literatura enfatiza as coisas em sua aparência para falar dos destinos humanos, contornando-os na sua inapreensibilidade e mantendo-se nos efeitos de superfície. Em todo caso, persiste uma espécie de inventário dos assuntos que escapam da ordem do grandioso e do relevante e que, encenando objetos dispostos de modo aparentemente aleatórios ou rigorosamente arranjados, destina-se a produzir uma aparição.

1. A impenetrabilidade das coisas e dos destinos. Como gênero pictórico a natureza-morta possui uma ampla abrangência, indo desde cenas e objetos de cozinha ou ambiente doméstico, em espanhol chamados *bodegones*, até cenas de mesa e caça ou mesmo objetos reunidos sobre balcões dos cafés parisienses. Se em certos casos incide a precisão do olho sobre os pormenores e a observação das propriedades formais do objeto, quer elevado à condição de portador de crenças e lembranças, quer apenas como a encenação de um mosaico de superfícies, em outros incidem as propriedades classificatórias, tal como nos estudos das flores e espécies vegetais ou na catalogação zoológica dos pequenos moluscos e insetos. Já nos esquemas decorativos em composição ilusionista, denominados de *riparografia*, o que se apresenta é uma dramaturgia da riqueza-pobreza do mundo, registrando a vida cotidiana pelos seus detritos, refugos e sobras, desdobradas em maquetes, fotografias e *ready mades*, podendo-se mesmo incluir as *assemblages*. Se nem sempre o que interessa é o mundo das coisas em relação ao cosmos ou às narrativas alegóricas, por vezes o que se destaca são as combinações e arranjos formais, desdobrados

posteriormente pelas esculturas em campo expandido, instalações e ambientes. Enfim, é através do jogo de representação-apresentação de objetos de desejo e *design*, de artefatos ambientados em cenas de sonho e pesadelo, assombro e desequilíbrio, repulsa e abjeção, sedução e vertigem, experimentação e estranhamento que se evidenciam as referências às sensibilidades e percepções, ora incitando à contemplação, ora solicitando uma ação mais direta com a obra. Em cada um destes casos, tal como num sonho, acontece uma espécie de delírio, salto ou arremesso, enviando os olhos para além do ponto onde ocorre sua captura.

Todavia, existe uma espécie de subgênero da natureza-morta que merece especial destaque neste item, trata-se da *vanitas*. Sua denominação remete ao rigor da reforma religiosa, quando os artistas registravam os temores das guerras e epidemias através de caveiras e tocos de velas como advertência ou ironia à condição futura, multiplicada posteriormente pelas carcaças de animais e cabeças decepadas em guilhotinas. Perturbadores ou tranquilos, harmoniosos ou instáveis, livros, ampulhetas e partituras musicais, guardavam as cifras da passagem do tempo e da presença do divino. As temáticas da ambição e finitude ou dos desejos e sonhos eram também simbolizadas pelas atividades fúteis como jogos de cartas e correspondências amorosas, moedas, jóias, máscaras e espelhos, contendo referências ao engano dos sentidos e às metamorfoses do mundo circundante. Caminho visual para a reflexão sobre a vida terrena, sua transitoriedade e transcendência, servia especialmente como admoestação cristã de que *vaidade das vaidades, tudo é vaidade*. A este respeito, Gombrich assinala que *toda natureza-morta é ipsofacto também uma vanitas*²⁹⁷, pois os elementos que refere se apresentam como mera ilusão e servem como um sermão sobre a aparência e a realidade do mundo e da vida.

Tematizando a ilusão e o engano que incide sobre as coisas do mundo, a *vanitas* parece ser movida pela fantasma do registro realista, posto que toma para si a tarefa de desvendar e desvelar os efeitos idealizadores que encobrem a vida e entorpecem o destino, lembrando que a beleza, como as ambições e os desejos já trazem consigo sua inexorável contradição. Como desfecho impreterível, tudo o que cintila fenece, pois há uma ordem universal ou harmonia oculta que acolhe e abriga a multiplicidade mais contraditória, tragando todos os destinos e seus insondáveis mistérios. Em outras palavras, em âmbito literário, trata-se de profuzir um olhar sem artifícios, despojado de véus e convenções para

²⁹⁷ GOMBRICH, Ernst.. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. S.P.: EDUSP, 1999, p. 105

encontrar o real sem desvio. Mito da espontaneidade conhecido por Courbet e Baudelaire, embora para este último a espontaneidade só pudesse ser obtida pelo uso de drogas. Todavia, reconhecendo que tudo é engano e nada é o que parece, a estética realista, visibilizada em meados do século XIX como contraponto ao romantismo, parece guardar parentesco com a *vanitas* quer se considere a ênfase religiosa ou o olhar científico, sustentada ou não pelo aparato tecnológico, do microscópio à máquina fotográfica. Assim, sendo personagens ou enredos abordados quer pela via da emoção contida ou da observação isenta, quer pela via da ironia ou da precisão documental, os esforços se concentravam na agudeza e precisão necessárias para compreender as determinações inescapáveis das leis naturais, psicológicas ou sociais.

Neste contexto, se as coisas dispostas em certos agrupamentos podem ser problematizadas como natureza-morta e sua composição pode enviar à *vanitas*, o que dizer quando os próprios vestígios de vida humana são lidos como montagem de retratos ou empilhamento de biografias, tentando capturar através de certas ordenações fragmentadas quer a sua extraordinariedade quer a sua superfície e ordinariedade? Perseguindo o gênero pictórico para além dele mesmo, tomando-o como recurso para pensar um texto literário, considere-se o livro escrito por Virgílio Várzea e Cruz e Souza em 1885 e intitulado *Tropos e Fantasias*. Enquanto um parceiro preferia escrever na forma de versos, o outro preferia a prosa, mas acabaram encontrando uma solução conciliadora para compor a coletânea com doze pequenos textos, denominados por Nereu Correa de *prosa poética*, cabendo seis para cada um. Na verdade, apenas continuavam uma proximidade literária que já vinha desde 1882 com a participação no jornal *Regeneração*, órgão do Partido Liberal, cujo redator e diretor era o médico Duarte Schutel (1837-1901). Em 1883 a mesma amizade seria partilhada com o presidente provincial Gama Rosa (1851-1918), conhecedor do repertório realista, cuja tese de doutorado em medicina resultaria num livro intitulado *Biologia e Sociologia do Casamento*, traduzido para o inglês, o francês e o alemão. Ainda para compreender a força da estética realista na formação destes aspirantes à vida de escritor, merece ser assinalado que enquanto Virgílio Várzea estava no Rio de Janeiro dividindo-se entre o Colégio Naval e a tipografia do republicanista Estever Júnior, Cruz e Souza frequentava o Ateneu Provincial, sendo aluno de Fritz Muller, correspondente de Ernst Haeckel. Também nos anos 80, os dois amigos e co-autores se reconheceram num grupo

identificado com a *Idéia Nova*, antagonizando-se com os românticos, possivelmente inspirados pelo que o escritor realista Eça de Queirós havia protagonizado em Portugal nos anos 60 e que devem ter conhecido e admirado depois de introduzidos por Gama Rosa.

Ocorre que a publicação de *Tropos e Fantasias* apresenta-se como sendo a síntese de um percurso feito das ilusões idealistas em direção aos *espíritos asseados e limpos na higiene e salutariedade essencial da luz*, sendo dedicada aos jovens conterrâneos e colegas Santos Lostada e Oscar Rosas, além do médico Luiz Delfino (1834-1910), também conterrâneo mas já residente no Rio de Janeiro. Nesta coletânea a relevância e a escolha dos destinos narrados se apresenta mais pelos efeitos reluzentes da série do que pelo seu caráter incomum, mais como catálogo que dispõe sobre uma coleção de destinos do que pela possibilidade de tocar a essência e a verdade da existência no mundo. Tematizando personagens urbanos e familiares, tal como crianças que morrem e amores irresolutos, além de mencionar sonhos como da abolição e da vida literária, seus autores exercitavam a ironia, tal como no caso de amor da jovem que após a viagem do amado, casa-se com outro *um sujeito feio e estúpido, mas um lorpa endinheirado*²⁹⁸, ou no caso da mendiga chamada *Papagaio* e cuja morte foi provocada pela indiferença do meio social, levando-a para *um bom seio fecundo e transformador da terra*.²⁹⁹ Há ainda o Tzar brutal e temido, inacessível e poderoso que se abate espetacularmente diante da morte da esposa amada.

Em cada um destes textos, a presença de descrições rápidas visando a lente aguda e lúcida sobre o mundo e os seres. Embora caindo em certas simplificações, predominava a narrativa de pequenos quadros, recolhidas do destino onde o desastre sempre triunfa. Assim, em *Uma família catarinense* Virgílio Várzea focalizou a vida de um escrivão da Fazenda, chamado Velho Simas, o qual como os demais nomes, servia como legenda para abrir subtítulos. Vistos no convívio íntimo e doméstico o autor assinala que todos *têm os seus defeitos, as suas impertinências*, mas aquele velho *conserva sempre a mesma franqueza e a mesma agradabilidade*. Depois de descrever a esposa como *ave agasalhadora, a dona do ninho* (...) seguem os filhos. O primogênito, casado e funcionário público, além da outra filha *verde e impertinente*, anti darwinista, *verdadeira fanática*. Depois da terceira filha, *mãe de família* (...), Laura é descrita com potencial de escritora, mas que jamais escreveu

²⁹⁸ VÁRZEA, Virgílio & SOUSA, Cruz. **Tropos e fantasias**. R.J: Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d, p. 37

²⁹⁹ Ibidem, p. 33.

por viver num meio muito acanhado. Enquanto a penúltima filha é linda e alegre, a última é *doente desde o berço e para quem a ciência (...) sempre foi inútil e sem prestígio*.

Na linhagem que vai do patriarca à caçula, a imagem predominante remete a um circuito integrado, ligado nos dois pontos extremos pela proximidade da morte. Nenhuma razão permite compreender o que faz as pessoas de uma mesma natureza genética e social serem diferentes, sendo apenas o acaso natural que as torna o que são, tanto em termos físicos, como psicológicos. Assim, cada destino é único e diverso, mas nada é suficientemente explicativo para fundamentar o lugar e o modo como nascem e o que podem fazer a partir daí, sendo as circunstâncias apenas movimentos casuais da natureza. Diante da impenetrabilidade e do mistério, borrando as fronteiras do ordinário, o que cabe são apenas os rodeios e contornos descritivos, sendo que se não há pessimismo nesta abordagem, também não há liberdade, a verdade é tautológica, tudo é apenas aquilo que é: *vanitas*.

Convém lembrar que à época em que Virgílio Várzea escrevia, os jornais estavam repletos de pequenos anúncios sobre a venda de fotografias, endereço dos estúdios e preço dos serviços fotográficos. Do mesmo modo que as coleções biográficas, proliferavam breves colunas intituladas *retratos*, *perfis*, *cromos* como referência e recurso literário. Embora os jornais não tivessem tecnologia para imprimir as fotos abaixo de certas reportagens, os leitores eram informados de que determinadas imagens estavam disponíveis na redação para comprovação ou conferência do conteúdo informado. Assim o texto escrito introduzia e anunciava uma nova tecnologia visual antes que ela pudesse estar disponível, atribuindo um maior poder de confirmação visível para sustentar o dizível.

Em tempos que Nietzsche anunciava a morte de Deus, a coleção de vidas de santos, artistas e reis era substituída pelos destinos e retratos dos menos conhecidos, sendo que tanto os visitantes como os habitantes da cidade, notários, infames ou irrelevantes poderiam fazer parte de uma série. Tome-se o exemplo do poeta Guerra Junqueiro (1850-1923), referido por Virgílio Várzea em diversas dedicatórias e epígrafes, republicano e bacharel, cristão considerado o Victor Hugo português, cuja riqueza verbal lhe concedia um elevado poder de produzir imagens. Entre as poesias escritas por ele ao longo dos anos 80-90 está a

coletânea *Os simples*, cujo início é dado pela descrição do cenário paisagístico onde são apresentados pastores, moleiros e pobres camponeses acompanhados de reflexões sobre inquietações e sofrimentos relacionados à morte, contingências inexoráveis que aparecem e atravessam toda a série de destinos abordados. Por certo o poeta português não ignorava a coleção dos 95 romances de Balzac (1799-1850), onde o escritor francês, inspirado em Dante Alighiere, procurou retratar os tramas humanos agrupando *A Comédia Humana* em três partes, denominando-os Estudos de Costumes, Estudos Filosóficos e Estudos Analíticos, sendo que na primeira parte abriu cinco subtítulos: Cenas da Vida Privada, Cena da Vida das Províncias, Cenas da Vida Parisiense, Cenas da Vida Política e Cenas da Vida no Campo. Nas notas finais, datadas de 1892, o escritor lusitano admirado pelo leitor da várzea explicaria que *tentei uma obra de arte, que fosse ao mesmo tempo individual, ingenuamente portuguesa e vasta e fundamentalmente humana. Alcancei-o? O tempo o dirá.*³⁰⁰

2.A paixão pelas séries. Ocorre que este Virgílio, tanto como Guerra Junqueiro, não era o único que tentava o registro documental singular e preciso do tempo-espço em que vivia. Distanciado do poeta português e ignorando o descendente do Virgílio romano, há um outro caso bastante exemplar dessa sensibilidade e percepção literária. Trata-se do nicaraguense Ruben Dario (1867-1916), figura de destaque no panorama da América-hispânica devido aos esforços de inovação temática e rítmica e que, como periodicista escreveu críticas e ensaios, poemas e novelas, artigos e crônicas. Assim na série escrita em 1896, quando já conhecia a Europa e a maior parte dos personagens de que falava, publicou *Los raros*³⁰¹, cujo resultado era semelhante a uma hagiografia. Na introdução explica tratar-se de um agrupamento de vários artistas isolados, cuja existência e obra serviriam de estímulo e exemplo na luta pelas idéias e ambições mentais, incluindo desde os pré-rafaelitas ingleses aos decadentistas franceses, passando pelos parnasianos e simbolistas. Alguns estariam mortos como Malharmé e Flaubert, e outros ainda vivos, como Paul Adam, José Martin e Ibsen. Em *Semblanzas e Cabeças*,³⁰² espanhóis, americanos e

³⁰⁰ JUNQUEIRO, Guerra *Os simples*. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.

³⁰¹ DARIO, Rubem *Obras Completas – Semblanzas*. vl 2. Madri: Ed. Afrodísio Aguado S.A., 1950.

³⁰² Idem. *Obras Completas – Los raros*. vl 2. Madri: Ed. Afrodísio Aguado S.A., 1950

européus também comparecem na forma de breves esboços, além de pensadores e ensaístas latino-americanos, incluindo Henrique Rodó, Manuel Ugarte e Graça Aranha. Em *Fotografias e Film de Paris*³⁰³ a referência às inovações tecnológicas serve como recurso literário. Sendo os rostos e perfis traçados como retratos, os personagens abordados e as cenas descritas indicam grande esforço para alcançar a peculiaridade realista em seu caráter documental e superar o arquivo desordenado do vivido. Para usar um raciocínio do historiador-psicanalista Peter Gay, os leitores do século XIX eram sensíveis ao fato de que aquela era uma época de vidas examinadas e vidas narradas.³⁰⁴

Assim, pode-se relacionar Virgílio Várzea com *Tropos e Fantasias*, Guerra Junqueiro com *Os Simples* e Ruben Dario com *Los Raros* através dos traços e esboços buscados nas séries de retratos e biografias, mas também pode-se associá-los aos esforços para ler a transitoriedade que ronda o mundo e o enganoso que dá sentido à vida. De sua parte, olhando com mais acuidade para a potência própria que habita a repetição como constitutiva da linguagem, Flora Sussekind analisa tanto as séries temáticas de Virgínia Woolf em sua preocupação com simultaneidades, descompassos e variações de tempo, como as séries borgeanas, particularmente considerando seu modo de fazer escoar os efeitos da produção industrial no cotidiano, recurso onde destinos como o de *Funes, o memorioso* situam-se num *tempo que não havia nem cinematógrafos e nem fonógrafos*.³⁰⁵ E reconhece na *História Universal da Infância* as séries caóticas, repletas de delitos e imposturas, indicam estranhezas dos destinos, enumeradas em meio a dados imaginados ou relatados conforme as reportagens policiais e compondo uma coleção de biografias em miniaturas onde cada biografado se dissolve. Conforme a mesma ensaísta, a disposição em blocos, o uso de subtítulos parecidos com manchetes e a ordenação lógica, disposta em sequências díspares, define um encadeamento de jornal e montagem cinematográfica de cenas, onde se caracteriza um esforço ou método para figurar a pré-história urbana através da literatura.³⁰⁶ Depois de observar o acúmulo de detalhes e o desdobramento vertiginoso, o desvio da continuidade e as falsas lembranças, os dados enciclopédicos e os elementos heteróclitos, relaciona as séries borgeanas à série de maçãs de Cézanne e à arte cinética,

³⁰³ Idem. **Obras Completas – Film de Paris**. vl 2. Madri: Ed. Afrodísio Aguado S.A., 1950

³⁰⁴ GAY, Peter. **O coração desvelado**. S.P.: Cia das Letras, 2000, p. 169.

³⁰⁵ SUSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. R.J.: Sete Letras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 120

³⁰⁶ Ibidem. p 137

assinalando naquele escritor a combinação e a tensão existente entre o *sucessivo e o simultâneo, o horizonte épico e o técnico*.³⁰⁷

Refletindo sobre o fato de que a falência de representação no pensamento moderno faz com que todas as identidades sejam simuladas e produzidas como efeito ótico sob o jogo da *diferença e repetição*³⁰⁸, Deleuze destaca que a diferença se constitui como aquilo que nem está subordinado ao idêntico, nem é sua negação, nem se refere à oposição nem se constitui como contradição, visto que não se trata de conformidade com a moralidade da bela alma, mas sim de preservar a agressividade como poder do diverso. Em seguida relaciona a repetição e o retorno ao pensamento nietzscheneano, onde Zaratrusta se distingue da simples generalidade, uma vez que, enquanto a generalidade obedece leis com permanências e variáveis, possibilitando que um termo possa ser trazido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, posto que é indeterminado e indiferenciado, a repetição se coloca como vibração secreta, operando como dom e pelo roubo, desvio ou transgressão de uma potência singular que ocorre entre generalidades. Assim a repetição e o retorno tornam-se uma espécie de *logos* do solitário, potência que contém tanto a perdição como a salvação, mas não são nem uma generalidade produzida pelo hábito, nem uma particularidade de memória, pois tornam o esquecimento e o inconsciente uma potência, inventando gravitações e saltos para agir em função daquilo que não se é e nem se tem.³⁰⁹ Sendo a arte o lugar onde as diferentes repetições coexistem, a repetição é diferença sem conceito, não porque se constitui como reprodução do mesmo e sim porque é arremesso em direção ao outro. Eis porque os retratos literários e biografias devem ser considerados na relação com as séries que procuram menos a generalidade e mais os vestígios da diferença e da repetição. Máscaras de um pensamento que experimentou o vazio, colocando no seu lugar a proliferação da linguagem.

Onde entra Virgílio Várzea neste quadro de leituras que coloca na ordem da série o problema da diferença e da repetição? Menos no êxito da produção da diferença e mais no esforço para recorrer ao que se tornaria a marca das sensibilidades e percepções de muitos autores e artistas de seu tempo. Embora se possa produzir inúmeras séries a partir dos escritos de contemporâneos como Machado de Assis e Euclides da Cunha, por exemplo,

³⁰⁷ Ibidem. p 155 e seg.

³⁰⁸ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. R.J.: Graal, 1988.

³⁰⁹ Ibidem. p 427

não se pode dizer que eles tomassem essa preocupação para si, indo além de seu uso recorrente como num sonho, cujas imagens se apresentam sem que se possa escolhê-las, ainda que exista ali uma potência que alimente a criação. Por sua vez, o escritor das terras chãs parecia ter a intensão de produzir e constatar a série, recorrendo aos retratos literários como quem exerce um ato fotográfico. Assim não se trata de colocar a pintura dentro do cinema, o cinema dentro da literatura ou a contemplação dentro do movimento, mas sim de imobilizar e colecionar imagens como se fosse um álbum de fotos, pois o que ali está concentrado é um esforço para reter e não para colocar os corpos ou enredos em movimento, introduzindo a dinâmica fílmica. Por sua vez, eis também o terreno em que, coletando imagens do mundo para empilhá-los sob forma de registros literários com vistas a catalogar e colecionar destinos, a natureza-morta como operação de corte e justaposição, condensação e desvio se realiza.

Bem verdade que a estética realista quando associada à denúncia da miséria e injustiça social tinha mais chances de produzir imagens numa dinâmica móvel. Assim, por exemplo, encontra-se Emile Zola (1840-1902), amigo de artistas apreciadores de naturezas-mortas, como Cézanne e séries como Redon, além de interessados no olhar documental e cru, tal como Courbet e Degas. Tendo escrito entre 1894 e 1898 uma trilogia intitulada *Cidades*, onde abordava Lourdes, Roma e Paris, em 1899 desenvolveu a série *Os Quatro Evangelhos*, sendo cada volume dedicado a uma tributo: Fecundidade, Trabalho, Verdade, Justiça, embora a morte o tenha impedido de escrever este último. Durante o caso Dreyfus, o amigo de Proudhon e Manet publicou seu livro mais famoso, *O germinal*, retrato atroz da realidade dos mineiros de carvão no interior da França, onde cada rosto guardava a denúncia de um tratamento desumano que se reproduzia e multiplicava na rotina e na vida dos trabalhadores. Muito mais como inventário do que descrição, muito mais fílmico do que fotográfico, trata-se de um conjunto ou série de argumentos para justificar um único horizonte: na miséria não existe dignidade. Menos as leituras otimistas e mais as impropriedades sociais, o foco narrativo incidia para uma espécie de herbário de sofrimentos, desdobrado da percepção do artista como herói que realiza a transfiguração do banal. Indicando sua dispersão, semelhante sensibilidade também se encontra num conterrâneo de Virgílio Várzea, Othon Gama D'Eça, que publicou em 1926 uma recolha intitulada *Homens e Algas*, dividida em quatro séries com histórias resumidas, curtas e

secas. Justificando o título em suas páginas iniciais, explica que seus protagonistas eram conhecidos e reais, *dormem misturados aos rebotalhos das redes e aos detritos úmidos das vagas, ligados ao mesmo destino e confundidos nas mesmas causas*, cuspidos todos na praia, *as algas pelo mar e os homens pela miséria*.³¹⁰ Na série denominada *Vidas Insonsas*, os destinos marcados pela fatalidade e determinados pela miséria se desdobravam em narrativas como *Pica-pau*, nome de um miserável com mulher e filha que arranja emprego de limpador de tripas de boi e varredor de estrumes, mas acaba expulso de seu terreno porque o proprietário decidiu vendê-lo para um comprador inglês. Em *Bochechudo* um pobre adoece com secreção no ouvido e febre, quando o médico chega, encontra-o morto *com uma grande mosca rebolando num canto da boca entreaberta*. Não á toa, tematizando as lides dos pescadores com as inclemências do mar, fome, doença, dívidas e redes alheias, a série que narra a vida na aldeia de Canasvieiras e outras praias que pertenciam a Ilha-capital de Santa Catarina é dedicada à Virgílio Várzea. Enfim, neste labirinto de enquadramentos onde proliferam as diferenças e repetições dos destinos malogrados e esquecidos, as séries realistas comparecem no seu esforço para dissecar e registrar o mundo para além das aparências, mostrando-o como engano e dispêndio, ou seja, *vanitas*.

Na sua verve mais contundente, o realismo pode ser encontrado no célebre texto que Flaubert (1821-1880) publicou na *Revue de Paris* em 1856 e que foi duramente acusado de imoralidade, sendo por isso levado a julgamento: *Quando escrevi a cena de envenenamento senti na boca o gosto do arsênico, sentindo-me envenenado. Tanto que tive duas indigestões seguidas, duas indigestões reais*.³¹¹ Na sua verve mais irônica, o realismo pode ser encontrado em Machado de Assis, a qual deve ter sido incorporado como bagagem quando ainda era aprendiz de tipógrafo junto com o mestre em picardia, Manuel Antonio de Almeida. Enquanto colaborava em jornais do Rio de Janeiro, entre crônicas e peças teatrais, Machado somou a seu repertório a tradução de *Os trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo, logo em seguida a seu lançamento na França em 1866. Nos comentários iniciais das desventuras de Gilliat, o autor francês afirmara algo que deve ter causado impacto em seu tradutor brasileiro: *São três as lutas do homem para sobreviver: a religião, a sociedade e a natureza*. Quando ao final da narrativa, o protagonista assistia a partida da mulher amada

³¹⁰ D'ÊÇA, Othon. **Homens e algas**. Fpolis: IOESC, 1978, p 5

³¹¹ FLAUBERT, Gustave. **Vida e Obra**. Apresentação (a Mme Bovary), coleção Obras Primas, S.P.: Nova Cultural, 2002.

num navio, pôde ainda ouvir suas últimas palavras: - *Olha, parece que há um homem no rochedo*. Enquanto os olhos acompanhavam o navio que se afastava até virar apenas uma mancha, *a aparição passou*, a maré foi enchendo e o dia transcorreu. E quando a mancha sumiu na distância restava apenas uma cabeça coberta pela água, *tudo acabou, só restava o mar*.³¹² Não é impróprio imaginar que esta tradução, publicada no Diário do Rio de Janeiro, tenha sido lida por Virgílio Várzea. Se não foi acompanhada pelo jornal, quando retornou a sua cidade natal nos anos 80 para dar início à vida literária, pode ter sido lida na Biblioteca Pública, ou na que pertencia ao Clube Doze de Agosto ou mesmo junto ao acervo particular do Presidente Provincial Gama Rosa, de quem ficara amigo.

Por sua vez, parece interessante associar a imagem de certos escritores à Gilliat: olhando o horizonte distante, enquanto desejava reter o que não lhe pertencia, deixou-se ficar até se cobrir completamente pela água familiar. Eis a *vanitas* que retorna, quer pelo infeliz desfecho amoroso do romance francês, quer pela posição final do protagonista e cujo dilema ficar-partir, criar-morrer pode ser associado à própria atividade literária. Nem partir no navio, nem ficar no rochedo, Machado de Assis parece ter encontrado a própria cidade do Rio de Janeiro para colocar aquilo que olhava com acuidade na capital brasileira. Ao contrário do que escrevera até os anos 70 em *A mão e a luva*, *Helena e Iaiá-Garcia*, desde os anos 80 a glória e a ascensão social deixaram de andar juntas com o amor, tornando-se mais incompatíveis, coincidindo com uma modernidade que não se cumpria, sendo tudo mero fragmento do mercado, possuindo preço e estando à venda. Sob o ângulo das elites, Machado olhava o universo urbano mediano e malgrado em relação aos poderosos, recusando o ângulo edificante. Assim em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o protagonista seria um herói não só pessimista como problemático e cínico em relação à mudança de regime político e em *Esau e Jacó*, despontariam os dilemas das pessoas comuns diante das mudanças institucionais, seus sortilégios imprevisíveis e inelutáveis. Pode-se reconhecer neste romance de 1904 uma cena de *vanitas*, no diálogo do personagem Custódio com o Conselheiro Aires, sobre a tabuleta que dava nome a sua confeitaria, onde acaba compreendendo sua insignificância diante das ambições e vaidades alheias e sua desimportância diante dos jogos de poder e interesses que lhe eram alhures.

³¹² HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. S.P.: Nova Cultural, 2002, p 364 e seg.

Euclides da Cunha (1866-1909), outro nome contemporâneo de Virgílio Várzea parece ter encontrado um lugar literário suficiente para não repetir o enredo metafórico de Gilliat. Este jovem militar, jornalista republicano e simpático à causa federalista, diplomado em Matemática e Ciências Físicas e Naturais, publicou aos 35 anos *Os Sertões*, livro com mais de seiscentas páginas e resultado de cinco anos de estudo, que em menos de um ano iria para segunda edição, abrindo-lhe as portas da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sendo a introdução ao assunto dada pela localização geográfica do planalto e a de Canudos, segue-se a descrição climática e um diálogo com Hegel que refere categorias geográficas como estepes e planícies, vales, litorais e ilha, mas não menciona o sertão. Depois aponta Humboldt em suas observações sobre a grandiosa aridez e exuberância do continente em relação a outras áreas do planeta e comenta como os romanos se comportaram diante de outras áreas desérticas, na modernidade os franceses e depois o próprio Instituto Politécnico do Rio de Janeiro em direção as áreas fronteiriças do país. Ao final do capítulo conclui que *O martírio do homem, ali, é o reflexo da tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da vida. Nasce o martírio secular da terra*. Depois de examinar a questão etnológica, social e econômica, chega a uma análise sobre Antonio Conselheiro e o modo de vida em Canudos.

Em *A luta* aborda o que chama de *a guerra das caatingas* como um conflito que remete ao século XVIII e apresenta os tipos humanos que se colocam em disputa. De um lado, os sertanejos, de outro, a força policial auxiliada por jagunços e capangas, em confrontos que envolvem do aparato bélico estadual ao federal, passando pela chegada de Moreira César, a dispersão das versões e lendas, os reforços até chegar ao massacre final. Descrição fílmica num ambiente de apocalipse, espécie de juízo final às avessas, que se encerra com as fotografias do cadáver de Antonio Conselheiro e a exumação posterior para retirada da cabeça e encaminhamento aos fins da ciência. Cena descrita entre os véus da frieza científica e a indisfarçada indignação, deslindando *as linhas essenciais do crime a da loucura*,³¹³ posteriormente relida por Walnice Nogueira como parte de um gênero épico e dotada do *pathos* dos conflitos de terra e de guerras, vindos desde *Iliada* e *Eneida* e

³¹³ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. S.P.: Ed. Nova Cultural, 2002, p. 360

passando pela leitura bíblica do profeta e do apóstolo.³¹⁴ Em todo caso, salientando enredos e tessituras muito anteriores e para além dos primórdios republicanos.

3.Desvios para o sagrado. É possível que a descrença na solução dos problemas nacionais, exaustivamente pensados desde a campanha abolicionista, mas esvaziados depois da proclamação da República, tenha sido a razão que levou Virgílio Várzea à temática do sagrado, enfocada sobre três aspectos. No primeiro aparecem as vivências do calendário cristão, como a festa natalina abordada em três das quatro coletâneas de contos: em *Histórias Rústicas*, Contos de Natal. Em *Nas Ondas*, Natal a bordo e em *Contos de Amor*, Natal no Mar. Assim, a identidade comunitária seria menos afetada pela celebração de datas cívicas celebrando heróis e datas políticas e mais pelas crenças mais profundas que sustentam e dão sentido à vida profana. O segundo aspecto relacionado ao sagrado refere-se ao poder das relíquias como tradução de virtudes e materialização de promessas e esperanças. No crucifixo, no missal, no anel o que liga os indivíduos é a materialidade de certos objetos, onde tanto se preserva e alimenta a intensidade afetiva como são projetadas as realizações futuras. O terceiro aspecto refere-se à contemplação da natureza e ao indizível que habita as paisagens crepusculares e noturnas, unindo sentimentos mudos e produzindo uma espécie de suspensão temporal que remete à eternidade do instante. Via de regra estas três dimensões aparecem entrelaçadas.

Neste sentido, falando sobre a saudade que Virgínia de Montauban tinha do noivo que partira para lutar na cruzada, Robert de Clermont, e a maneira pela qual a jovem preenchia a ausência do amado, Virgílio Várzea descreve a ocasião em que um objeto se torna distintivo amoroso e elo de ligação entre o passado e o futuro. Numa cena cheia de enquadramentos idealizados, onde o leitor encontra um sofrimento edulcorado pelas explicações complementares, o anel de noivado como relíquia assinala o ponto onde a paixão se atualiza e preserva: *As primeiras semanas a moça castelã vivera encerrada em sua camara, isolada de tudo e de todos, a chorar a partida do paladino, revolvendo continuamente entre as mãos e cobrindo de lágrimas e beijos o penhor que ele lhe dera, uma noite num dos pavilhões torneados do castelo sobre as ribas de Dordogne. Esse*

³¹⁴ NOGUEIRA, Walnice. Euclides da Cunha. In: Pizano, Ana (org) **América Latina. Palavra, Literatura e Cultura**. Campinas: Unicamp, 1994, vl II, p. 615 e seg

*idolatrado penhor era um custoso anel de aro de ouro onde se cravava uma linda ametista simbolizando a pureza e tendo gravados a buril dois corações ligados por um grilhão (...) Desde este dia que ela o trazia sempre no dedo onde Roberto o colocara, selando-o com uma lágrima de enternecimento ou de amor e com o seu primeiro beijo. Mas na febre da paixão e para sentir melhor junto às palpitações da sua alma, ela o retirara daí nessa noite dolorosa da despedida, quando a cruzada desaparecera na estrada em demanda de Roma, e fechando-o num involucrozinho de seda, trazia agora ao seio de onde o tirava nos grandes momentos de aflição para longamente contemplá-lo e cobri-lo de beijos, como se fosse a imagem de seu querido cavaleiro.*³¹⁵

Em outra cena, à bordo de um navio, a mulher virtuosa do comandante filibusteiro se ocupa e dá sentido à rotina da viagem: *Vestia um roupão de musselina clara e tinha entre as mãos um pequeno livro de orações em cuja linda capa de marfim se recortara, em relevo, um crucifixo. Os seus dedos delicados e brancos, colocados entre as páginas semi-abertas, marcavam ainda a passagem cheia de vinhetas e iluminuras medievais.*³¹⁶ Gestos inúteis, despendio de energia e intensão, tal como no caso da donzela do castelo medieval, cujo noivo morre em combate, a posse da relíquia não assegura o destino, pois esta cena antecede aquela que descreverá o modo como o empreendimento marítimo é garantido. Após encontrarem uma embarcação reconhecida como a que conduzia o quinto do ouro a Portugal, os tripulantes decidem tomá-la pelo saque, enfrentando abusos da metrópole, enquanto protagonizam uma vida em liberdade e cujo líder, *descobriu-se, beijou três vezes um amuleto que trazia ao pescoço e ergueu os olhos ao céu, por entre as vergas e os mastaréis oscilando lá em cima. Os pilotos tiravam também seu gorro e murmuravam um salmo.*³¹⁷ Eis a repetição da série, onde os objetos se constituem numa espécie de imagem duplicada de seus usuários, sendo que no caso específico desta cena os artefatos servem para idealizar os personagens e assegurar suas virtudes.

Em sua história do eu e do íntimo nas sociedades européias do século XVI ao XVIII, Orestes Ranum analisa o fenômeno em que o indivíduo ainda vivia sob o passo dos valores da tradição, mas gradativamente seguia como alguém dotado de intimidade e subjetividade, encontrando em lugares como jardins e varandas, quartos e gabinetes, e

³¹⁵ VÁRZEA, Virgílio. **A Noiva do Paladino**, Paris-Lisboa: Ed. Aillaud, 1901, p. 19

³¹⁶ **Idem**, **O brigue Filibusteiro**. Porto: Lello & Irmão, 1901, p. 109

³¹⁷ **Ibidem**, p. 111

objetos como livros e diários, flores e jóias, escrivatinhas e cartas, traços materializados das emoções e afetos que comporiam sua vida íntima, concretizando-a nos objetos-relíquia tornando-se portadores de talismãs.³¹⁸ Curiosamente quando a política ia abandonando a esfera dos conselheiros e do segredo e assumindo uma dimensão no parlamento representativo, constituindo e ampliando elos na esfera pública, uma nova maneira mais pessoal e íntima de se exprimir adquiria vigor através dos auto-retratos, objetos pessoais e uso dos espaços domésticos. Tal fenômeno pode ser observado desde os ensaios de Montaigne aos auto-retratos de Rembrandt; dos jardins privados de Watteau com guirlandas e roseiras aos aposentos íntimos de Boucher com seu mobiliário, cortinado e profusão de objetos decorativos; dos livros de etiqueta à privatização do ato de escrever, dormir e ler. É em sentido semelhante que Virgílio Várzea parece reconhecer os objetos: como definidores de recolhimentos e afirmadores de uma intimidade particular, documentos de um mundo material, presença de ausência, vestígio privilegiado de emoções vividas e que o tempo de encarrega de desmascarar pela inutilidade.

Complementando esta perspectiva o historiador Alain Corbin assinala nos oitocentos uma nova percepção sobre a individualidade que deixava de ser privilégio de camadas aristocráticas ou ricas³¹⁹ e contribuía para surgimento de uma outra auto-imagem. Constituem-se em faces importantes deste fenômeno, a vulgarização do retrato e a posse fotográfica, a ampliação do uso de brasões de família e dos monogramas com iniciais, bordados em enxovais ou sobrepostos aos postais em tempos de expansão dos correios e dos cartões de visita, traduzindo as possibilidades de se exprimir à distância e afirmar proximidades. Igualmente, o uso do espelho deixava de ser instrumento exclusivo da nobreza e dos barbeiros, possibilitando ver-se de corpo inteiro e tal como as fotografias passava a impor novos gestos e novas posturas, além do fato das tumbas individuais com epitáfios serem substituídos pelos medalhões com fotos, possível solução para aliviar as dores da ausência. O mesmo historiador registra que a atenção aos detalhes da aparência, coincide com a busca de novas técnicas de identificação policial de prostitutas e criminosos, embora ambivalente em relação ao desejo de decifrar a personalidade e o temor de ameaça à vida privada. O que se destaca é que, em meio ao crescimento das cidades, às

³¹⁸ RANUM, Orestes. Os Refúgios da Intimidade. In: **História da Vida Privada**. S.P.: Schwarcz, 1993, vl 3, p. 247

³¹⁹ CORBIN, Alain. Os Bastidores, In: **História da Vida Privada 4**. S.P.: Schwarcz, 1993. p. 413 e seg

exigências administrativas e aos avanços da escolarização, a auto-imagem se constituía através de *acumulação de símbolos e sinais de posse individual*, instância que guardava o desejo de individualizar face a uma *multidão silenciosa que cobria a rua*. A este respeito, o estudioso das mentalidades assinala que uma sensibilidade religiosa acentuava as práticas de recolhimento individual e de fé doméstica, em intensidades que iam do culto da dor à piedade seráfica e à mariofania, estabelecendo uma recusa em relação à esfera trágica e em prol de uma fraternidade mais afetiva e terna onde vigoram a prece infantil e maternal, destacando-se o coração pueril e a disciplina cotidiana. Particularmente nos oitocentos, ampliava-se um sentido de intimidade e se estendia para além das camadas socialmente mais elevadas, assistindo à generalização do confessorário, do padre ao médico, do amigo íntimo ao psicanalista.

Por sua vez, é interessante observar como os personagens de Virgílio Várzea são posicionados nas cenas e lugares que assinalam não só um espaço singular de apreciação e função, como também uma situação em que a individualidade do outro só pode ser avistada a certa distância. Para falar da saudade, da Via Láctea, das nuvens, das cores, do brilho e assim por diante, os corpos estão sempre situados em varandas, terraços, sacadas, convés. Pela distância e apenas na superfície, são frequentes as cenas em que a contemplação se coloca em dimensão próxima ao sublime, tal como mostrada pelas telas do pintor romântico Gaspar Friedrich: *O apaixonado casal pára um instante nos degraus da escada que levava ao tombadilho, embevecido de repente pelo doce canto da marujada. Depois foram encostar-se à balaustrada de bombordo, sob as gáveas claras. E longo tempo ficaram ali aconchegados docemente a contemplar o imenso Zainfe luminoso da lua cobrindo tudo com suas malhas de prata.*³²⁰ Num outro conto intitulado *Galáxia*, uma mulher espera a chegada da embarcação *no varandio colunado de um antigo palácio*. Se ela viu as velas chegarem, nada garante que não foi pela sua imaginação alucinada, como quem vê nas estrelas uma constelação, materialidade inexistente que opera sobre o desejo que se projeta sobre o caos e o abismo. *Um silencio elegíaco e dolente, cheio de infinita saudade, evocativo de luminosas estâncias passadas – episódios romanescos, aventuras amorosas – palpitando, outrora, tumultuosamente sobre aquelas águas lendárias, pesava sob o lácteo velário do céu, n’essas plagas de Helade. Nenhum som se abria na noite além do meigo*

³²⁰ VÁRZEA, Virgílio. **O brigadeiro Flibusteiro**. Porto: Lello & Irmão, 1901, p. 145.

*ciciar da aragem, errando queixosamente pelas penedias e areias faiscantes, afogadas na carícia espumosa das vagas. E pelo vasto litoral rendilhado, o soturno adormecimento solene das horas altas, em que a própria Natureza onipotente parecia repousar longamente, na suavíssima exaustão de um letargo.*³²¹

Noutro conto, um casal apaixonado olha as nuvens enquanto namora. *E eu te olhava, e olhava a nuvem, enlevado na tua formosura e no encanto e na serenidade da hora. Eis o amor como os poentes. Sempre em tardes de sol, cintilando promessas, enquanto o ocaso imperceptivelmente invade. E aquela ... esta de cá ... meio clara ... que está junto aquela outra, de um cinzento intenso... assemelha-se tanto ao leão, o nosso bom e velho terra-nova ... E essa outra ... ali ... bem ao centro, onde há um pequeno ponto de luz rubra, dir-se-ia como uma grande águia, de olhar em sangue, asa aberta no espaço, espreitando a presa ... E lá no alto... aquele filete de algodão, como a torre de um farol que esmorece à distância, perpendicular e só naquele canto azul aberto ... e ainda mais lá ... além ... dois imensos flocos de arminho, como dois corações ... E movem-se ao mesmo tempo, e ligam-se e fundem-se na luz radiosa do céu ... Arrebatado e tomando-se as mãos rosi-brancas, murmurei então:- Sim, amor! São os nossos corações! ... E ficamos a olhar longas horas, docemente enlaçados, unidos e num embevecimento, aquele espetáculo encantador, onde as nuvens, em mutações caleidoscópicas, punham uma série infinita de visões na luminosa e opulenta vermelhidão do ocaso.*³²²

Ainda em relação à problemática do enganoso que envolve o destino, é possível reconhecer que olhar algo à distância pode equivaler a olhar para a distância temporal, condensando tanto na distância como no tempo a certeza secreta do abismo e do desastre, onde tudo se torna loucura e ruína. Assim, ainda na mesma coletânea intitulada *Contos de Amor*, em *O palácio do rei Luiz*, um amigo explica ao outro a história que produziu as ruínas inacabadas de uma construção, permitindo entrever menos o fracasso definitivo e mais o imponderável que emoldura a vida num ciclo. O rei da Baviera mandou seu secretario escolher um lugar na América e ordenou a construção de um palácio em que pretendia morar quando se cansasse de governar. Depois de intensa procura, vindo do Canadá ao Rio Grande do Sul e passando por muitos países da América do Sul, a decisão

³²¹ VÁRZEA, Virgílio. **Contos de Amor**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901, p. 54..

³²² Ibidem. p. 58 e 59.

recaiu sobre um pequeno promontório num bairro da Ilha-capital de Santa Catarina: *Mal as obras começaram, o rei Ludovico, consumido pelas dívidas e dado por doido pelos médicos, deixara o trono da Baviera, sendo aclamado em seu lugar, um irmão – outro doido! O emissário, que dirigia os trabalhos, suspendeu tudo, e, reunindo toda a gente, partiu... Daí a meses chegava ao Brasil a notícia trágica de que o pobre Ludovico II, uma manhã de 86, por um junho azul e suave, em Munique, andando a passear pelas margens floridas do Starnberg, atirara-se ao lago onde perecera afogado...*³²³ Recorrendo ao artifício de olhar para as coisas como se tivessem acontecido desde muito tempo, o nítido e o obscuro se encontram, a inércia e a potência se combinam, deixando ver entre as ruínas os vestígios de uma ausência presente.

Na história da intimidade, nos oitocentos, Alan Corbin implica o cultivo da cinestesia às práticas de introspecção, incluindo a confissão e o uso do diário e da leitura, além da prepreação e uso do enxoval, dentre outros comedimentos corporais e domésticos. Recorrendo ao testemunho de pinturas e exemplos literários reconhece a vigência de um neo-hipocratismo vulgarizado, produtor de uma vigilância e escuta do corpo, semelhante a uma meteorologia da alma, das funções orgânicas e do plano mental. Na continuidade desta análise e a partir dos mesmos recursos documentais, o historiador das mentalidades comenta sobre os novos modos de viajar que incluíam o confronto com paisagens distantes e recônditas, exóticas e isoladas, peripécias que impunham tanto um planejamento prévio e um desprendimento durante o percurso, como uma intensidade nas recordações que se seguiam. Seu equivalente artístico seriam os devaneios fabulosos e oníricos, projeções no longínquo do tempo e do espaço. Contemplar deixava então de ser uma simples mirada para acolher e familiarizar a exterioridade do mundo, e se tornava uma fresta diante da qual se esconde algo aparentemente desavisado e inofensivo, desvio insuspeito, guardado abaixo da linha reta que acolhe da promessa amorosa ao desejo de triunfo e cujo desfecho nem mesmo o mais poderoso herói consegue imaginar: *Ao pavilhão do comando, diante da incomparável solidão e majestade oceânica, Jásão agora meditava imerso no seu grande sonho de glória (...)*³²⁴ Na cena suspensa em momento de apogeu, cintila a lenda oculta lembrando que no fundo tudo é engano, pois mesmo os planos e sonhos, as escolhas e

³²³ Ibidem. p. 68.

³²⁴ VÁRZEA, Virgílio. **Os Argonautas**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1908.

determinações são comandados por contingências e acasos fadados à fatalidade que espreita, enquanto tudo permanece mergulhado na imensidão da paisagem.

3 – O memento-mori como artifício para encenar a finitude

1. Cenografias da finitude e do apagamento. Assim como as *xênia*s, representando presentes, e as *riparografias*, representando objetos comuns, o *memento-mori* guarda um sentido bem específico. As imagens associadas à cena tumular permitem relacioná-lo à natureza-morta e à *vanitas*, embora neste caso se trate de um momento particular, aquele em que o indivíduo, diante de um objeto, se confronta com a finitude da vida. Em ensaio publicado em meados do século XX, Erwin Panofsky (1892-1968) refletiu a respeito de um quadro onde uma mulher aponta para a outra uma lápide com a inscrição *Et in Arcádia ego*.³²⁵ O historiador da arte procurava mostrar os equívocos de tradução existentes naquela frase, uma vez que a mesma não quer dizer *Eu também existi na Arcádia*, mas *A morte existe mesmo na Arcádia*; posto que é a morte que fala e não o morto que lembra *Et ego in Arcadia*.

Depois de atribuir aos romanos o erro na interpretação, o autor de *O significado das Artes Visuais* localiza a Arcádia como uma região particular da Grécia, reconhecida em duas perspectivas. Para Políbio e Ovídio a Arcádia seria o berço de Pã, sede dos encantos primitivos e hospitalidade rústica, onde os feitos musicais e líricos dos pastores tornavam-se sumários devido à área pedregosa e desolada, escassa de alimentos e difícil de viver. Para o poeta Virgílio, associada à geografia siciliana de bosques e prados, a Arcádia seria o berço da beleza e da inocência com a presença de cânticos e flautas. Em *Éclogas*, ao abordar duas formas de tragédia humana, os desenganos do amor e a presença da morte, a crueza era substituída pelos véus e névoas da noite, enviando a realidade infeliz para uma outra temporalidade. Afastando-se da vida cotidiana de Roma através da poesia pastoril, o Virgílio latino apelava à visibilidade do leitor para referir pela primeira vez sobre a presença de um túmulo na Arcádia. Assim elaborou pela poesia uma cena em que no lugar

³²⁵ PANOFSKY, Erwin. *Et in Arcádia Ego: Poussin e a Tradição Elegíaca*. In: **Significado nas artes visuais**. S.P.: Perspectiva, 1991.

da morte de um jovem por amor frustrado, o que se apresenta são as reminiscências elegíacas, enquanto os amigos lhe constroem uma lápide. A este respeito, Panofsky assinala que, posteriormente o local foi esquecido pelos poetas, pois a felicidade medieval dependia mais do mundo celeste do que de um espaço terrestre remoto. Mas no renascimento o ideal arcádico retornou. Policiano esforçou-se para identificar a corte de Lorenzo de Médici ao descrito por Virgílio, enquanto que na versão religiosa, a Arcádia aparecia como reino utópico, ideal de paz e inocência, embora outras significações também acabassem surgindo. Então, se a representação de objetos e decorações de mesa destinava-se originalmente ao convite hedonista dos prazeres da vida, mais tarde passou a ter uma significação mais moralizante e penitente com a pintura dos esqueletos e caveiras falantes. Posto que com o barroco a *vita-brevis* tornou-se *memento-mori*, registrar o fim se tornou mais um aviso conforme a teologia cristã, do que uma triste lembrança, tal como compreendido pelos antigos conceitos helenísticos. Os crânios, personificando a morte e acompanhados de inscrição, nada mais faziam do que lembrar: *Até na Arcádia eu estou*. Nem os pastores, nem o poeta, é a morte quem fala, menos para lembrar e mais para advertir.

Panofsky lembra ainda que, entre 1630 e 1635 Poussin pintou duas telas com o título *Et in Arcádia ego*. Na primeira, baseado tanto na tela de Giovanni Guercino com o mesmo título elíptico, como em interpretações pictóricas cristãs sobre a *Lenda dos três vivos e três mortos*, é a morte quem admoesta. Na segunda versão o túmulo foi simplificado e a caveira foi eliminada, deslocando a ênfase no sentido aterrador para a contemplação da beleza passada. Provável conhecedor de Virgílio, para Poussin já não se tratava mais do encontro aterrorizante com a morte, mas sim com a imortalidade. Condizendo com a estabilidade que o classicismo buscava, os objetos bizarros foram subtraídos, assim nem caveira e nem túmulo falante, mas a mensagem do corpo enterrado que, através de meditação serena e reminiscente, se dirige do presente ao passado. De sua parte, o que o historiador da arte assinala é que a visão poética de Virgílio sobre a Arcádia sobreviveu ressignificada em Poussin, passando por Diderot e chegando a Flaubert, além dos ingleses e dos românticos alemães. Para muitos deles, a Arcádia seria a representação de pastores e bacantes dançando ao som da flauta, ainda que afetados pelas emoções da inscrição tumular onde era o morto que falava. Mas quem completaria o ciclo de inversão interpretativa seria Fragonard ao aproximar a abordagem hedonista de felicidade à

diversão, através de um desenho intitulado *O tûmulo*, onde fez constar a frase *Mesmo na morte pode haver Arcádia*.

A partir do ensaio de Panofsky remetendo aos sentidos que o *memento-mori* adquiriu no pensamento artístico moderno como artifício para encenar a finitude, a recorrência de um Virgílio da várzea à mesma temática é examinada. Oscilando pela sutil diferença entre *mesmo na literatura a morte existe* e *mesmo na morte pode haver literatura*, o ignoto escritor parece ter abordado três inquietações de seu tempo, dando compleição própria à questão da finitude. Assim, do ponto de vista político, a ênfase recaía sobre a decadência na passagem do Império para a República; do ponto de vista privado, a impossibilidade do destino feliz parecia rondar a vida familiar como uma sombra, especialmente produzida pelas inquietações femininas e as desastrosas escolhas amorosas; do ponto de vista estético, a beleza parecia ter abandonado seu tempo para recolher-se às lembranças do passado e aos vestígios na natureza.

Neste sentido, para Virgílio Várzea, a vida na capital do Império servia como pretexto para falar de um país inviável e dado a ver pelos olhos de um almirante inglês aposentado, o comodoro George Marcial. Observando as cenas da capital como referência cultural e política para o país, o olhar estrangeiro se voltava para a rotina e as lides cotidianas ampliando sua dimensão desconfortável e embaraçosa: *E aí está porque não temos estética, nem linha, nem gosto, nem correção. Aqueles presuntos, aqueles pães de açúcar, aqueles biscoitos crespos atulhando cestos e latas mal pintadas acumuladas em todas as portas; aquelas pencas de frutas, aquele doce de calda e tudo quanto está exposto, impossibilitam o transito a uma senhora, manchando-lhe as rendas, nodoando-lhe a nitidez dos vestidos*. Metáfora de uma herança colonial, a vitrine atulhada de coisas era um microcosmo daquela que era também uma vitrine urbana para as demais capitais provinciais. Comparados a Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos, os balcões envidraçados do Rio de Janeiro se tornam excessivos, entulhados, desordenados: *Que estupidez e que indecência! É por isso que lá fora, nas grandes civilizações, ainda acham este país impossível, selvagem*.³²⁶

Os olhos atentos do protagonista também se voltaram para um baile no cassino fluminense às vésperas da proclamação republicana, sendo o mesmo descrito não pelas

³²⁶ VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial**. Porto: Tavares Cardoso & Irmão, 1901, p. 19.

intrigas e sim pela aparência de seus freqüentadores, onde despontavam traços de superfície e cenas reveladoras de uma decadência que não se percebe. Em tempos de derrocada imperial, fazendo retornar o pesadelo colonial junto com os medos sobre o poder inelutável do destino, a vitrine comercial como o baile guardavam seu conteúdo tumular, cujos corpos apenas se moviam em espaço limitado como cadáveres adiados, sem se lembrar da tragédia de Babel como figuração de vaidade e arquétipo de ambição, potencial fadado à destruição iminente: *Os decotes, os braços nus, os colos e espáduas lácteas imprimiam ao baile o ar ardente e voluptuoso dos festins babilônicos (...) as jóias entornavam cintilações de estrelas (...) o chique requinte das mulheres, equivalia à correção dos homens, de preto e claqué, alva luva de pelica, sapatos e meias negros, o peitilho alvo e bordado.*³²⁷ O imperador, velho e alquebrado, estava cercado de generais fardados e conselheiros, seus ministros fingiam *popularidade e hábitos de democracia*, enquanto o corpo diplomático expunha sua bizarria pelo exagero de vestimenta semelhantes a estandartes, os cônsules enriquecidos pelo espólio dos patrícios conversavam com o Conde D'Eu que, muito surdo, pedia que repetissem cada frase.

O único deslumbrado com a falsa resplandescência da cena era um desavisado bacharel,³²⁸ sendo justamente esse o marido cuja esposa trocava pelo comodoro inglês. Parvo, perdido, impossibilitado de reverter uma situação na qual era mero peão. Sem poder tomar as rédeas de seu destino, a perplexidade e a falta de lucidez eram as principais características deste ocupante incauto de um tempo-lugar cuja complexidade não alcançava. Integrante sem astúcia de um universo de ambições medianas, cujas reduzidas e trabalhosas promessas de ascensão social cintilavam como lugar principal de realização. Mas, assim como George Marcial, o bacharel era apenas um personagem a gravitar em torno dos encantos de uma mulher culpada e temerosa que, depois de muito desejar o que não possuía, quando o conseguiu permaneceu dividida e infeliz, do casamento até a morte. Eis o triângulo amoroso, justaposto às contingências que resultaram na derrocada imperial e ascensão de um regime nascido de golpe e frustrado no cumprimento de suas ambições e promessas. Presente que nunca pôde ser vivido plenamente, futuro que jamais pôde ser

³²⁷ Ibidem. p. 137

³²⁸ Ibidem. pág 139 e seg

alcançado, tanto os enredos privados como os políticos permaneciam suspensos, menos alcançando do que frustrando as expectativas de felicidade.

Posto que todo êxito é vão porque seu desfecho será a morte e cada cena serve como prenúncio do desastre que um dia tudo abarcará, em *Os Argonautas* a rara beleza da filha do rei da Cólchida e sua promessa de assegurar a posse do tosão de ouro e de seguir o comandante do Argo por toda a Tessália, fizeram Jasão se casar com Medéia. Mas, antes mesmo de se manifestar em seus primeiros sinais, a finitude que já se encontrava instalada, discretamente produzindo seus primeiros estertores. Assim, depois das bodas e seguindo viagem por alto mar, os marujos ouviram as encantadoras sereias de Jônia, cujo canto enganoso dizia numa das estrófes: *Nossas bocas têm doçuras / Nossos olhos esplendurosos / Jamais tereis amargura / Nos encantos e ventura / Beijos, sorrisos, amores.*³²⁹ Impossível não reconhecer nessa única voz feminina o que se destaca na viagem de retorno através das promessas enganosas do deleite amoroso, pressagiando o que seria a vida conjugal e familiar na Tessália, desmentindo o ideal de felicidade no âmbito da vida privada e familiar.

Por sua vez, mesmo quando a virtude feminina era o prêmio, a felicidade familiar não podia ser assegurada. No caso de *A noiva do Paladino*, alimentando um imaginário vindo desde a literatura cortesã, a donzela casta e sempre vinculada à figura masculina, recusava o assédio dos pretendentes, enquanto aguardava por quatro anos o retorno de seu escolhido. Brava resistência, mesmo após boatos de morte do noivo e sob recomendação paterna: *Roberto a quem foste prometida e juraste vosso amor, lá morreu na palestina e eu me sinto extinguir dia a dia(...) Uma nova orfandade vos ameaça ainda ... fazei portanto um sacrifício e aceitai por esposo a Guilherme. Eu não quero morrer, minha filha, sem deixar-vos para sempre amparada.* A reação da personagem não poderia ser descrita de outro modo: *em pranto profundo, pálida, murmurando debilmente e afagando o velho com meiguice.* De sua boca não poderiam sair outras palavras: *Não, santo pai, por quem sois! Roberto de Clermont não morreu, pois nenhum cavaleiro ou peregrino cruzado bateu ainda o castelo a narrar esta desgraça (...) Eu creio que esta notícia misteriosa se há de aclarar dentro em breve à luz da Providência Divina (...)*³³⁰

³²⁹ VÁRZEA, Virgílio. *Os Argonautas*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1908, p. 148.

³³⁰ Idem. *A Noiva do Paladino*, Paris-Lisboa: Ed. Aillaud, 1901, p. 44 e 45

Confirmando a escolha infeliz, em breve os acontecimentos se encarregaram de definir a espera, atravessando os sonhos daquela que cumpriu seu destino como virtuosa, recusando as tentações da segurança e enfrentando as fragilidades da solidão. Dos 20 mil cruzados, apenas dois mil retornam num cortejo em *noite de plena lua*, enquanto o silêncio da estrada era coberto pelo *clamor de buzinas guerreiras*, e a cruz vermelha retornava como estandarte quase invisível e coberto de pó, *senal lutuoso da morte do chefe querido*. O barulho despertaria a última ilusão, fazendo a noiva correr à janela do castelo para assistir o retorno do amado. Porém diante de seus olhos e defronte ao arco ogival, *o alto lábaro apareceu no seu crepe funerário. Fixou-o estarecida*, apunhalada pela certeza da morte do noivo, jogando-se aos gritos pela sala, batida por uma onda de loucura e de dor, *como uma visão sofredora de lenda*.³³¹ Nesse conto de fadas às avessas a virtude não encontra recompensa e o destino se revela pelo desencontro, não apenas entre os grandes enredos, coisas e crenças e os pequenos sonhos pessoais e domésticos, mas também pelo desengano que espreita em cada ambição, expectativa ou projeto, conduzindo-o até o ponto de chegada indômito e fatal. Agora o próprio castelo gótico se revela como uma prisão onírica, resplandecente gaiola numa noite infinda, túmulo cujos corpos que ali se encontram não passam de cadáveres à espera de sua própria morte já anunciada.

Longe do Rio de Janeiro e dos enredos do início republicano *A noiva do paladino* enfatizava a descrição cenográfica e priorizava o desfecho dramático como solução para abordar o desenlace amoroso do casal de jovens nobres. Quando o tecido familiar se desmanchava por razões que lhe estavam alhures, era o desespero que se impunha. A guerra, mesmo a religiosa, acontecimento que pertence à ordem das grandes causas, resultava em avassaladora para os combatentes e irreparável para os sobreviventes. Ao invés de glórias, o destino promissor era interrompido e as promessas levadas por um vendaval. O saldo da coragem e da bravura era um sofrimento irressarsível, sendo a loucura diante da morte a única solução que fazia sentido. Eis a sombra da vida na Capital Federal atravessada na construção medieval francesa, eis os ecos das violentas disputas políticas ecoando pela causa dos cavaleiros cruzados.

Em tempos que anunciavam o conforto doméstico como garantia para a felicidade familiar, o escritor da várzea abria pequenas frestas por onde avistava a incompletude desta

³³¹ Ibidem, p. 48.

promessa. Confirmando a lógica dos tempos de Charcot a Freud, de Flaubert a Klimt, em cada caso as mulheres eram protagonistas, ainda que pouco fizessem para ocupar este lugar. Dotados de maior firmeza e convicção, o protagonista masculino pouco podia, configurando-se como herói impossibilitado de intervir no seu destino e de agir para garantir o êxito de suas escolhas. No salão de um palacete *todo em pompas de veludo e brocado, entre jarras lavoradas da china e as preciosidades custosas de uma opulenta coleção de arte* o visconde comemorava seu aniversário de casamento entre convivas de *perfis excelsos (...) vaporosa criaturas ideais*. No ambiente de comemoração conjugal, repleto de objetos necessários à vida confortável, num cenário que alude o passado e numa hierarquia social incontestada, uma sombra silenciosa invade e atravessa a cenografia da festa. Elegante em seu penteado, vestido e jóias, a gentil esposa de cabelos ondedados tocava piano num *recanto afastado de janelas, por onde entravam frescuras e aromas e tremulas invasoras ramagens, enlaçando caprichosamente com as volutas elásticas, os balaústres artísticos dos balcões de mármore*.³³² O jovem convidado moreno ao seu lado, acompanhava o som e o movimento do corpo feminino, enquanto a música lhe acionava a lembrança amorosa, segredo partilhado entre ambos com intensidade e melancolia. Quando aquela que fora sua amante também começou a cantar uma balada marítima, o *apaixonado sonhador do oceano* ficou comovido reacendendo sua paixão, cuja palpitação nostálgica partilhada apenas entre os dois, enquanto os demais presentes desfrutavam a cena sem nada perceber.³³³

A este respeito é novamente o historiador Alain Corbin que comparece para lembrar que mais do que um dote estético, o piano se tornava caixa de ressonância dos diálogos amorosos e das pulsações de uma linguagem não verbal, além da leitura cujo valor se ampliava, conforme a idade, as posses e a instrução. Ademais, semelhante a um ritual de circulação de segredos, a produção imperiosa de confidências mantinha vínculos e expandia-se a partir dos modelos de conduta romântica, onde uma educação sentimental ativa e presente nos jogos amorosos, associava sensualidade ao rubor, à perturbação e ao silêncio que compunham as cenas de enamoramento, por vezes avaras de palavras e ricas de gestos. Deslizando das camadas mais abastadas para as mais populares e rurais, tinha

³³² Ibidem. p. 48.

³³³ VÁRZEA, Virgílio. **Contos de Amor- Marinaro**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901. p 7 a 16

início uma mutação nos sentidos do erotismo no âmbito das mentalidades, marcado pela aceitação da sexualidade prazerosa e para além dos fins procriativos, emergindo de modo bastante reticente uma atenção ao prazer feminino, aos procedimentos anticonceptivos e à prática de aborto. Considerando o erotismo como parte dessa história da individualidade moderna, a mulher despontava com relevância. Enquanto a homossexualidade feminina desfrutava de certa tolerância e atendia certas fantasias masculinas associadas à imagem de mulheres mais liberadas e dadas a prazeres extravagantes, aumentava uma preocupação com as relações extra-conjugais femininas, pois predominava a idéia de que o adultério feminino ofereceria maior perigo que o masculino, causando maiores estragos à ordem familiar desde a erotização da esposa, até a caracterização e patologização da histórica.

2.As curvas femininas como máscaras da volúpia e da virtude. Se nos textos de Virgílio Várzea a infidelidade amorosa tinha a mulher como protagonista, esta era também refém de sua natureza sedutora e destrutiva, contemplada com o adiamento perpétuo da felicidade edênica. Tal compreensão se exemplifica na cena em que a infeliz esposa retorna sozinha a seu antigo quarto e ao acordar reconhece vagarosamente cada peça, perfazendo a cartografia de uma realidade que já não mais lhe pertencia: sua cama de solteira, com o bidê de mármore ao lado e o velho tripé de bronze egípcio *onde a veilleuse ardia ainda numa vaga chamazinha amarela (...)* O toucador torneado d'erable lá estava a um ângulo com seu serviço de porcelana nova que cintilava e o espelho retangular coroado por um grande florão esculpido, o cristal meio inclinado(...) a um canto o seu antigo guarda-vestidos de mogno.³³⁴ Diante do desejo de voltar atrás, a melancolia do irreparável que despontava com aquele amanhecer. Se houve felicidade pertencia ao passado onde ficara depositada e de onde só sairia sob a forma impalpável da memória.

Por sua vez, é na descrição do amor erótico que os desvairios femininos parecem despontar com maior intensidade, uma vez que para as personagens de Virgílio Várzea o amor ocupa o centro de todos os enredos, enquanto os homens participam com maior habilidade e equilíbrio, sabendo distinguir a aventura da viagem, os prazeres dos perigos, a distração do propósito principal. Assim, por exemplo em Erno, capital da Ilha de Lemnos, a rainha Hypsipyle tomou Jasão por esposo enquanto as demais habitantes fizeram o mesmo

³³⁴ VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial**. Porto: Tavares Cardoso & Irmão, 1901, p. 123.

com os outros argonautas, ansiosas por novos amores: *febricitantes e sofregas, depois de tanto tempo viúvas das virilidades amadas, dóceis e carinhosas, os seios anelantes, vibrados pela longa ansiedade e saudade de carícias másculas, jogavam-se arrebatadas e loucas, num delírio lúbrico (...) E durante semanas que voaram (...) Alegria e gozo! – em festas contínuas e fêbricas, ecoando sobre as águas azuis do Egeu, na ilha encantadora, gregos e lemnianas sofregamente se amaram.*³³⁵ Se aos homens as prerrogativas se referem ao desfrute e proveito da viagem, das mulheres o esperado é a fidelidade e a devoção. Entre *femmes fatales* e donzelas, loucas ou culpadas, histéricas ou lésbicas, guerreiras ou dançarinas, em cada lugar de parada os encantos femininos eram desfrutados como parte das prerrogativas masculinas por estarem no mundo.

Descrevendo as amazonas como *singulares damas asiáticas (...)*, o narrador explica que as mesmas *fizeram-se especialmente cavaleiras, domando como gaúchos os cavalos selvagens (...)* caracterizando-as como guerreiras *robustas e intrépidas, a cavalo pareciam centauros. Viviam num país semelhante ao de Lemnos e por terem com o tempo percebido que iram extinguir-se, além de batidas de repente da fustigante e insofrida saudade do fecundo contato com os homens, resolveram admitir, ao menos uma vez por ano, uma afectuosa e demorada entrevista.*³³⁶ Findo um combate travado com os marinheiros, recolhidos os feridos e queimados os mortos de ambos os lados, os vencedores trataram de festejar com danças, jogos e banquetes, tomando como esposa as belas e valiosas amazonas. *E foram dois meses de gozos e festas.*³³⁷ Na continuidade da aventura, desfrutando e se despedindo cuidadosamente dos encantos femininos para seguirem em direção ao oriente na determinada busca pelo velocino de ouro, os argonautas chegaram a ilha fenícia de Kabirin, onde foram acolhidos por um sacerdote e suas 12 sacerdotisas. Descritas como mulheres muito jovens e de *peregrina beleza e esculturais formas, vestidas de um tecido de ouro transparente que lhes sobrelevava a nudez, dançando tonturas de volúpia,*³³⁸ combinavam com a geografia do lugar: *Era uma país risonho e feliz essa Nysia,*

³³⁵ VÁRZEA, Virgílio. **Os Argonautas**. Lisboa: Editora, 1908, p. 25.

³³⁶ Ibidem. p. 86 e seg.

³³⁷ Ibidem. p. 95.

³³⁸ Ibidem. p. 31.

*cheia de planícies e montes suaves, cobertas de relva e bosques encantados, onde ninfas semi-nuas de alta beleza vagavam em bandos à solta, fascinando e amando os heróis.*³³⁹

Em outra situação, seguindo as formas curvilíneas dos cabelos e vestimentas, a jovem que acompanhava o comandante flibusteiro é apresentada como filha que, burlando a vigilância do pai, magistrado da cidade, trocara cartas inflamadas e fortuitas com um homem que a viu numa festa religiosa, declarando-se em seguida e chamando-a de *vida de sua vida*. Um dia foi raptada por ele e levada para viver a bordo de seu navio pirata. Depois de muito choro e culpa quanto ao pai abandonado, acabou aceitando as declarações amorosas e passou a viver em transito com seu amado. Portador de uma rebeldia domada, cujo percurso segue desde a troca de olhares e o envio de cartas até o rapto e paixão consumada, esta como outras personagens femininas era órfã de mãe, mas sempre jovens e marcadas pela presença do pai e do marido. Movida por culpa, a noiva do flibusteiro chora nos eu próprio casamento e a noiva do paladino, porque não pode obedecer o pai, desistir de esperar o noivo e casar com outro. Dividida, a esposa de *Rose Castle* tem crises nervosas e a amante de *George Marcial* acaba morrendo. Entre as imagens lascivas e fatais, ou das ninfas e anjos, interessante observar a descrição física da personagem: *pele de um moreno claro, macia como um cetim e rosada esmaíra docemente para uma tonalidade mais branca, que lhe dava uma maior espiritualidade às linhas. Os grandes olhos negros, embora já sem a ingenuidade e candidez de outrora, fascinavam, pela sua irradiação cariciosa e ardente. A boca fresca e carminada como a de uma criança, sorria limpidamente mostrando os belos dentes miudinhos e alvos. E os cabelos longos e abundantes, ondulados e negros, que ao movimento lhe caíam soltos pelas costas como um estranho manto de fios de seda, davam-lhe particular encanto à pequenina cabeça bem feita.*³⁴⁰

Assim, paralela à estética realista que reconhecia a família decomposta e a impossibilidade do destino amoroso bem sucedido, a distância temporal e espacial permitia realizar uma espécie de compensação na qual incidia sobre a figura feminina virtuosa. Percepção localizada muito próxima das telas e poemas de Gabriel Rossetti e da intensidade pré-rafaelita, delineava-se aparentemente como uma espécie de contra-peso à

³³⁹ Ibidem. p. 43.

³⁴⁰ VÁRZEA, Virgílio. **O brigue Flibusteiro**. Porto: Lello & Irmão, 1901, p. 61.

crueza capitalista e à materialidade da sociedade industrial, tal como também o fez Millet ao povoar suas telas com mulheres e homens camponeses para destacar a linguagem muda e mística, intensa e silenciosa, atravessando como luz opaca a descrição da cena. De sua parte, Virgílio Várzea assinalava esta sensibilidade através de certas figuras femininas sensuais e profundas, curvilíneas e angelicais como as estéticas próximas das demandas art-nouveau. Nesse sentido, pode-se voltar a primeira cena em que o autor situa *A noiva do Paladino* e que descreve a partida de um cruzado francês, acompanhada à distância pela noiva *Só é triste, à janela ogival de um torreão do castelo*. Enquanto aguarda a passagem do vasto exército, o sino indica *a hora do Angelus* e faz todos se ajoelharem, inclusive a personagem no alto de sua sacada, *apertando entre as mãos brancas o seu rosário de pérolas, num sussurro de orações*, enquanto a noite lentamente chegava com seus presságios e assombros. Em relativa distância, naquele último instante, os noivos se olharam *com infinita ternura, como que magnetizados e perdidos na comunhão da mesma crença e da mesma paixão*.³⁴¹ A longa passagem do tempo mantinha suspensa a jovem à cena da partida, *enrolada agora num manto de seda branca que lhe trouxera uma das serviçais, semelhava idealmente uma Valeda gauleza aparecendo por uma dessas invocações, druidas de outrora, nalgum retiro de colunas marítimas, num desses sítios pitorescos em que a gente simples e primitiva da Armorica, turbada pelos segredos da morte e as alucinações da ultra-vida, ia ouvir as vozes dos sortilégios e dos supremos encantos*.³⁴²

O caráter decorativo das narrativas parece se revelar também na coletânea *Contos de Amor*, onde os textos eram introduzidos com pequenas gravuras contendo flores e frutas, vasos e colunatas, portais e máscaras, sereias e querubins, pavões e dragões. Brinde para os olhos, aqueles breves artifícios e diminutas surpresas, espécie de iluminuras extemporâneas, pareciam apenas estar ali para realçar as combinações entre a realidade e a ficção, preparando o leitor para o encontro entre o orgânico e o inorgânico. Pequena compensação para aquele que pela estética realista parecia apenas intuir o que Nietzsche foi capaz de explicitar *o caráter geral do mundo é ao contrário, por toda a eternidade, o caos, não no sentido da falta de necessidade, mas da falta de ordem, articulação, forma, beleza*,

³⁴¹ VÁRZEA, Virgílio *A Noiva do Paladino*, Paris-Lisboa: Ed. Aillaud, 1901, p. 7 a 15.

³⁴² Ibidem. p. 16.

*sabedoria, ou como se chamem todos esses humanismos estéticos (...) O vivente é somente uma espécie morto, e uma espécie muito rara (...) a matéria é um erro.*³⁴³ Em certo sentido, o filósofo justificava a compreensão da decadência como *memento-mori*, amparando-se na arte, posto que se todo idealismo é mendicância e o mundo é pobre para quem jamais se deu conta disso, a arte é a via de transfiguração para o sofrimento, único modo possível de redenção para aquele que compreende o caráter errante, ilógico e absurdo da existência.

Por sua vez, a ênfase na evasão e no ornamento encontrados nas narrativas de Virgílio Várzea permite reconhecer a estética *art-nouveau* como injunção dos tempos em que se misturavam indústria, comércio e arte, sendo seu ângulo mais visível a exibição de objetos em exposições e feiras internacionais como de Londres, Paris, Turim e Munique. Para muitos se tratava de uma arte do disfarce, dando ao consumo vestimenta de arte e ao artístico vestimenta de funcionalidade, mas apenas deslizando como fantasia lábil e funcionando como deslocamento superficial, adentrando de modo pouco consistente às diferentes dimensões tanto no tempo como no espaço. Em tempos de barcos a vapor e trens, luz elétrica e telégrafos, os artistas e designers pareciam esforçar-se para tornar o estranho familiar pela domesticação das formas. Embora esta estética contivesse uma promessa de maior aproximação entre arte-vida, atingindo de modo mais direto o cotidiano, a atenção de seus defensores em relação aos materiais, ao pormenor e ao acabamento, pressupunha um tratamento artesanal, por isso apesar de muito elogiados, os produtos acabavam comercializados a preços elevados, tornado-se pouco acessíveis aos padrões sociais predominantes. Ao se tornarem acessíveis, tornavam-se versões baratas e vulgares, fenômeno duramente criticado pelos porta-vozes dessa estética. Todavia, a essência do *art nouveau* era caracterizada pelas linhas sinuosas, abstratas ou realistas, evocativas ou orgânicas, além de uma certa desmaterialização e gosto pela insubstância e leveza, maleabilidade e expressividade, erotismo, delicadeza e movimento. Tomando a natureza como fonte de inspiração, posto que desde Darwin as formas naturais passaram a ser concebidas menos como romantismo e mais como modernismo científico e progressista, aceitavam certa perspectiva de evolução, mas recusavam sua massificação, guardando em relação ao passado um sentimento de perda e dissidência. Rejeitando o academicismo

³⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia ciência. In: **Obras incompletas**. S.P.: Nova Cultural, 1987, vl I, p 155 e 156

historicista do século XIX, seus defensores buscavam inspiração num passado mais remoto, presente na decoração japonesa, nas iluminuras, na joalheria céltica e na arquitetura gótica. Foi assim que, recusando a produção em série tornaram-se conhecidos nomes como Gaudi, Lalique, Tiffany, Gallé, Klimt e Whistler.

Expoente desta estética, crítico da produção industrial que padronizava e generalizava os objetos, artesão, poeta, arquiteto e pintor, William Morris desenvolveu a idéia de arte aplicada, fundando uma companhia em que artistas e artesãos se uniram para criar objetos domésticos em que fosse possível recordar uma época mais pura e simples em relação à lógica capitalista, juntando-se ao pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti. Enquanto o segundo desenhava e pintava móveis, ambos recriavam ambientes medievais compostos por mobiliários, tecidos, tapetes, papéis de parede dentre outros objetos. Desenvolvendo padrões alongados e elegantes, após 1888 passaram a ser associados ao movimento *Arts and Crafts*, embora não se deva considerar que este era apenas um fenômeno inglês. Na França, enquanto os simbolistas e os nabis se encarregavam-se de diminuir a distância entre belas artes e artes decorativas, na capital belga Victor Horta fazia a Casa Tassel, recorrendo ao uso de ferro como solução arquitetônica e Gaudi, em Barcelona, depois do palacete para Eusébio Güell iniciava, ainda sob seu patrocínio, um parque inspirado no gótico catalão.

Influenciado pelas leituras de Baudelaire e Flaubert, em 1885 Alfons Mucha (1860-1939) fez o primeiro cartaz publicitário para Sarah Bernhardt, anunciando a peça Gismonda no Teatro da Renascença em Paris. Foi tão bem aceito que um contrato de seis anos possibilitou uma nova série para as peças teatrais que se seguiram com a atriz, além de cenários e figurinos, incluindo jóias. Ilustrador de revistas e almanaques de moda, tinha grande sensibilidade para os desejos mundanos e gostos decadentes, materializados em mulheres exuberantes com formas lânguidas e cabelos em cascata, ambientadas com ornamentos florais e plantas trepadeiras, ondas e nuvens, véus e tecidos vaporosos. Seu vocabulário visual, enfatizando a suntuosidade oriental, bizantina e medieval, recriava a atmosfera do valioso, requintado e luxuoso, acabando por influenciar até mesmo cartazes e anúncios de bolachas, cigarros, bicicleta, licores, remédios, cardápios e calendários.³⁴⁴ Eis o paradoxo onde a sensibilidade sobre a civilização decadente caminhava junto com a lógica

³⁴⁴ HARDY, William. **Guia de Arte Nova**. Singapura: Editorial Estampa, 1996
SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Arte Nova**. Lisboa: Taschen, 1993.

capitalista tornando-se seu objeto de fantasia artística, literária e comercial. Estranho modo de dar vida aquilo que já estava morto e matar aquilo que ainda podia viver. De volta ao enigma da mortalidade na Arcádia, pretensamente desvendado por Panofsky, entre o morto falante e a fala da morte.

3. Pobrezas historiográficas sobre a leitura do art nouveau. Respondendo à decadência, o *art-nouveau* como estética parecia, ao mesmo tempo, se redimir e reintegrar ao que combatia. A este respeito, Nietzsche se referiu a Wagner, afirmando que ao invés de abordar a decadência como sintoma, o compositor tornava-se o próprio sintoma de modernidade: *Em sua arte se encontra, misturada da maneira mais sedutora, aquilo de que o mundo hoje tem mais necessidade – os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento brutal, o artificial e o inocente (idiota).* Crise do gosto, como prática e procedimento, a exuberância da vida via-se comprimida nas menores porções, o resto pobre de vida. *Em toda parte, paralisia, cansaço, entorpecimento ou inimizade e caos (...) O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postiço, um artefato (...) Como é pobre, leigo e canhestro o seu modo de desenvolver, sua tentativa de fazer entrelaços do que não se teceu naturalmente.*³⁴⁵

Todavia, fenômeno estético e cultural bastante abrangente, e do qual o escritor da várzea parece ter se aproximado em suas incursões, o *art-nouveau* não parece ter sido facilmente compreendido pela historiografia brasileira, particularmente quando cruzado aos acontecimentos políticos e às demandas literárias desse mesmo período. Assim, por exemplo, resultado de uma tese de doutorado em história na USP, em 1983 Nicolau Sevcenko publicou um livro intitulado *Literatura como Missão*.³⁴⁶ Em seu mais conhecido trabalho sobre os escritores do início republicano, contextualizava e discutia a obra de Euclides da Cunha e Lima Barreto, aproximando-os pelo fato de que ambos repudiavam o cosmopolitismo e o caráter europeizante da civilização *belle-époque* de fachada, diferenciando-os entre si pela aposta que um fazia numa república redirecionada e mais representativa, enquanto o outro nutria um profundo ceticismo pela capacidade de regeneração institucional. Abordando as dificuldades para o exercício da vida literária, o

³⁴⁵ FRIEDRICH, Nietzsche. O caso Wagner. In: CHIAMPI, Irlemar (org) **Fundadores da Modernidade**. S.P.: Ática, 1991, p. 56 e seg.

³⁴⁶ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. S.P.: Brasiliense, 1989, p.101.

autor salientaria que: *O analfabetismo quase total da população brasileira, nesse instante dramaticamente lembrado impedia o desenvolvimento de um amplo mercado editorial. Os intelectuais viam-se assim compulsoriamente arrastados para o jornalismo, o funcionalismo ou a política (...) a tutela protetora de Estado, tornou-se um reduto de estabilidade (...) uma espécie de aposentadoria literária.*

Dez anos depois seria a vez do brasilianista Jeffrey Needell publicar *Belle-époque Tropical*³⁴⁷. Ao invés de tomar Lima Barreto e Euclides da Cunha como expressão de um tempo, apontava-os na contramão de uma geração descrente de que a literatura era fator de regeneração social e política, afirmando que o fracasso de um e o êxito de outro serviria apenas para lembrar as complexidades e limitações dos legatários da geração abolicionista. A partir daí destacava o estilo eclético nas últimas décadas do século XIX, visibilizado em palacetes ajardinados, no uso de ferro fundido e vidro, nas cúpulas e telhados com mansardas, no interior colorido e ricamente decorado com riqueza de mobília, espelhos e ornamentos de parede, porcelana chinesa e marfim de Macau, tapetes mouriscos e prataria inglesa, além de cristais e porcelanas. No desejo de uma vida doméstica refinada, complementada por uma paixão por troféus e semelhante a um museu desordenado e composto por todas as culturas espoliadas pelo neo-colonialismo, registrava-se a presença da maior variedade industrial, somada ao acúmulo das viagens e ao fetiche da mercadoria, lembrando que a aspiração aristocrática se realizava através do consumo, especialmente dos produtos de luxo encontrados e avidamente colecionados.

Neste meio o escapismo se apresentava como uma resposta ao futuro, tão sombrio quanto inevitável, sendo que apenas a distância e o prazer traziam alívio, caracterizando o predomínio mais de um esteticismo contemplativo do que de um engajamento político. Se para ser aceito como homem de letra era preciso viver e/ou publicar no Rio de Janeiro e conhecer a literatura sobretudo francesa,³⁴⁸ por volta dos noventa a *glória boemia havia passado (...) não havia entre os literatos consagrados nenhum iconoclasta escandaloso (...) Entre os acadêmicos havia burocratas, professores, diplomatas e advogados*, que não só participavam do fetichismo de consumo, associado à cultura eurófila da elite, como também ajudava a reproduzi-la. Além dos cafés e livrarias, os estabelecimentos da Garnier

³⁴⁷ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. S.P.: Cia das Letras, 1993.

³⁴⁸ Ibidem. p. 211.

e Brigueit permitiam manter os vínculos com Paris. Boa parte dessa literatura apreciava as evasões refinadas, os prazeres mundanos e sensuais, as narrativas exóticas e de viagem.³⁴⁹ Especialmente mirando o classismo e o helenismo reconfortante dos parnasianos, Jeffrey Needell lembra a ênfase à latinidade, através das referências francesas, vista como resposta à incomoda composição racial mestiça. A ascensão social ambicionada viria através dos bons casamentos e empregos públicos.³⁵⁰ É o caso de Coelho Neto que em 1890, encerrou seus dias de penúria, instabilidade e boemia com um casamento no qual o padrinho foi o então Presidente da República, Deodoro da Fonseca e para o qual compareceram ministros, governadores e literatos famosos como Machado de Assis. Recém-casado, tornou-se secretário de ministro. Nesse mundo de sociabilidades privilegiadas, seguem-se outros exemplos da relação entre os escritores e os poderosos do mundo político como Paulo Barreto, Figueiredo Pimentel, Elísio de Carvalho e Afrânio Peixoto.

Neste quadro historiográfico por onde são lidos os intelectuais e artistas do início republicano, não é difícil reconhecer as ambições partilhadas de um Virgílio ignoto. Porém, enquanto Nicolau Sevcenko problematizou a politização da arte, reconhecendo a missão de uma produção literária comprometida com a transformação social, Jeffrey Needell leu este período em clave de *belle-époque*, reconhecendo o *art-nouveau* de matriz francesa como sua principal estética. Enquanto um reconheceu a miséria e o analfabetismo como face das dificuldades para a expansão do mercado editorial e a vida intelectual, o outro viu nas sedução do consumo a via para explicar a hipertrofia da vida privada e as soluções individualizantes. Enquanto para um os desapontamentos políticos explicavam as expectativas intelectuais que não se cumpriam, para o outro são as sensibilidades e estéticas ampliadas e desdobradas dos anos setenta e oitenta que permitem compreender o gosto ornamental e as referências francófilas. O que se pode compreender pela leitura dos textos de Virgílio Várzea é que seu realismo não caminhou tanto pela leitura de uma arte engajada e confiante na mudança da sociedade, como serviu mais para a definição de uma identidade literária anti-idealizadora, rotulada e desqualificada como romântica, caracterizando-se também pelo esforço de procurar ler um tempo e meio para além do seu próprio, e onde a noção de finitude e decadência pudesse ser compensada. Também não se pode dizer que

³⁴⁹ Ibidem. p. 229.

³⁵⁰ Ibidem. p. 235.

Virgílio Várzea estivesse pautado apenas pelo francesismo, uma vez que sua questão para a solução racial parecia remeter a uma latinidade mais ampla, por vezes também se estendendo ao padrão anglo-saxão, território no qual no *art-nouveau* igualmente se construiu.

Mas é o crítico literário Antonio Dimas quem permite articular as duas perspectivas historiográficas sobre o período, refazendo a compreensão de que o último quartel do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX *não foram tão infecundas no terreno literário*. Assim, afirma que na passagem do romantismo ao realismo, especialmente entre a campanha abolicionista e a consolidação da República, emergiu uma geração da qual fizeram parte nomes como Aluísio de Azevedo (1853-1913), Coelho Neto (1864-1934), Olavo Bilac (1865-1918), Euclides da Cunha (1866-1909), Oliveira Lima (1867-1928), Manuel Bomfim (1868-1932), João do Rio (1880-1921) e Lima Barreto ((1881-1922)). Porém, se por um lado o *art-nouveau* parecia aglutinar toda uma geração, por outro esta mesma estética acabou por configurar percepções híbridas, evidenciando um esforço para ultrapassar as disputas entre o localismo e o cosmopolitismo, produzindo uma heterogeneidade e tensão que colocava de um lado os Jecas e de outros os Janotas.³⁵¹ Citando o discurso de João do Rio quando assumiu uma cadeira na Academia Brasileira de Letras em agosto de 1910, Antonio Dimas lembra que *a boemia literária faleceu para sempre depois de sua crise hiperestésica*.³⁵² Concordando com o acadêmico estreante, para o crítico literário se a República significava abandono do sonho em benefício da ação, sobrevalorizando a operosidade e a praticidade, os chamados homens de letra preferiam divagar entre os parnasianos e simbolistas, como literatura que se extraviava entre floreios e galanteios, entre afetações e margens.

Assim, enquanto Euclides da Cunha retomava a relação entre belo e útil, Oliveira Lima criticava o nacionalismo exacerbado e o patriotismo estreito. Olavo Bilac, notável parnasiano, acabou defensor do serviço militar nacional obrigatório. Misturando história e fantasia, conhecimento documental e ficção, publicou em parceria com Coelho Neto, em linguagem grandiloquente e edificante, destinada ao dirigismo e à pedagogia cívica, títulos como *A terra fluminense* (1898), *Contos pátrios* (1904) e *A pátria brasileira* (1911).

³⁵¹ Ibidem. p. 537.

³⁵² DIMAS, Antonio. A encruzilhada do fim do século. In: Pizarro, Ana (org.) **América latina. Palavra, literatura e Cultura**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994, vl I.

Também foi Olavo Bilac que escreveu com Manuel Bomfim *Através do Brasil* (1910), visando tornar o país mais concreto para dois adolescentes franceses. Enfim, trata-se de considerar menos um período estagnado da vida intelectual, tal como o vão acusar os modernistas da década de 20 e mais a constituição de um campo intelectual onde vigoravam novas percepções literárias e foram experimentadas diferentes sensibilidades relacionadas ao intervencionismo cultural, estabelecendo novas tramas entre a literatura, a ciência e a política. Caminhos cuja diversidade também incluía Lima Barreto, interessado em olhar as fimbrias do Rio de Janeiro pelos destituídos de importância social e delegados do poder disperso, dentro das repartições e outros locais de trabalho, dos ambientes domésticos e dos subúrbios, enfim dos que pela condição de *ocos de identidade pessoal e nacional*³⁵³ experimentam um tipo de exílio intra-muros.

Complementando esta perspectiva, em sua tese de doutorado em literatura, Luiz Dantas lembra que, após uma acomodação e para além da carreira jornalística, muitos desses nomes acabaram encontrando respeitabilidade na carreira burocrática, pulverizando a unidade em torno das bandeiras que esboçavam no período imperial. É o caso de Aluísio de Azevedo, que menos de uma década após a publicação de *Casa de Pensão* (1883) e *O Cortiço* (1890), buscou a carreira diplomática: *desejo ardentemente descobrir uma colocação qualquer, seja onde for (...) contanto que me sirva de pretexto para continuar a existir e a sarroliscar os meus pobres textos(...)* Nada muito diverso do que lhe havia dito seu amigo Coelho Neto: *Escrever para quê? Para quem? Não temos público (...) Dão-me as letras para viver, mas eu é que sei como vivo!* Enquanto isso esperava o dia em que *conseguisse alguma coisa que me garantisse o teto e a mesa, deixava de mão pena, papel e tinta e todas essas burundangas que só tem servido para incompatibilizar-me com o clero, a nobreza e o povo. De letras estou até aqui! (...) O meu ideal é um emprego público, coisa aí como amanuense ou escrivão, com vencimentos certos.*³⁵⁴

A este respeito, o estudo de Luiz Dantas sobre Aluísio de Azevedo, reconhece a pulverização da unidade esboçada nos finais do período imperial. Dispersa, toda uma geração procurava tomar distância do coletivo e do gregário, preferindo a vida pelo lado do recolhimento e das sociabilidades mais vantajosas e preservando a literatura pelas buscas

³⁵³ Ibidem. p. 562.

³⁵⁴ DANTAS, Luiz. Apresentação. In: Azevedo, Aluísio. **O Japão**. S.P.: Roswitha Kempf Editoras, 1984.

mais particulares e diversificadas. Face aos desgostos literários contrapõe um olhar sensível para o exótico, o distante e o estranho e face aos desassossegos políticos contrapõe o desejo pessoal de um emprego estável. Não é difícil reconhecer Virgílio Várzea neste meio de preocupações e ambições, sobrevivente literário num tempo que lhe era pouco favorável e que desde 1910 abandonou a literatura para viver exclusivamente do emprego público. Por sua vez, o que Antonio Dimas parecem apontar é que se os anos setenta e oitenta, mais homogêneos, os intelectuais procuravam identificar os problemas nacionais, nos anos seguintes à Proclamação, mais difusos, os mesmos os intelectuais se esforçavam para responder às questões levantadas. De maneira compósita, vivendo extravios e também diversas experimentações, tentaram se posicionar especialmente considerando a literatura como o próprio meio onde aconteciam as intervenções culturais.

4. Leituras da decadência para além do circuito nacional. O posicionamento em relação às sensibilidades e percepções estéticas em fins do século XIX, parece ultrapassar longamente os circuitos artístico e literário nacionais. Assim, por exemplo, embora não pareça ter aderido ao *art-nouveau*, preferindo persistir na estética realista, é conveniente atentar para as reverberações relacionadas ao sentido da finitude sem consolo que aparecem em outro escritor deste mesmo tempo, Anton Tchekhov (1860-1904), nascido numa distante cidade portuária da Rússia chamada Taganroy. Ainda durante o curso de medicina iniciou sua colaboração em periódicos e alcançou seu primeiro sucesso três anos após se formar, com a peça *Ivanov*. Depois escreveu *A gaivota* em 1896, *Tio Vânia* em 1899 e na passagem do século XIX ao XX, a peça *As Três Irmãs*. Sua literatura e dramaturgia foi povoada por temas conhecidos desde sua infância: o sofrimento dos pobres, a incompreensão mútua, a miséria da vida, os sentimentos imprevisíveis e as decepções com a natureza humana.

Menos interessado em julgar ou apresentar soluções, esforçava-se para apresentar a vida como considerava que fosse: medíocre e sem muita ação. Observador privilegiado, suas narrativas visam menos ser nem espelho fiel da sociedade ou mapa preciso do seu tempo e mais um jogo de seqüências e cortes tal como pelo enquadramento fotográfico ou procedimentos filmicos recém-nascidos. Exemplo que aparece num diálogo entre o médico militar, Tchebutkin e o tenente-coronel, Aleksander Verchinin durante um almoço: *Sim,*

*seremos todos esquecidos. É a vida e nada podemos fazer. O que nos parece importante, grave, pesado de conseqüências, um dia será esquecido e deixará de ter importância. O curioso é que não podemos saber hoje o que um dia vamos considerar grande ou importante, medíocre ou ridículo (...)*³⁵⁵ Quando a verdade científica e a certeza militar pareciam se deparar com um mundo onde tudo era decadente e repleto de entulhos, a solução literária dispensada tanto ao tratamento narrativo como à escolha temática, simulava uma indiferença diante da infinitude de opções, posto que tudo é acaso e risco fadado ao apagamento. Situação que se confirma no desabafo do médico após embriagar-se: *Acreditam que sou um médico, que sei curar todas as espécies de doenças, mas sei que esqueci tudo quanto sabia, que não me lembro de nada, de nada, de nada (...)* É bem possível que eu nem seja mesmo um homem, que eu apenas aparente ter pernas, braços e cabeça. Bem possível que eu não exista e somente imagine que ando, como e durmo. Depois de quebrar o relógio da mãe já falecida, a existência como realidade mais palpável adquire seu caráter de absurdo: *talvez eu não o tenha quebrado de verdade, mas sim aparentemente. Pode ser até que nós mesmos só existimos aparentemente e que na realidade nada sejamos.*³⁵⁶ Depois do incêndio que testemunhara naquela noite e comentando a lembrança de um outro, o pai disse para as filhas: *O tempo continuará a passar (...) e nossa vida parecerá então espantosa e dela rirão (...)* E há de chegar o tempo em que tudo estará mudado (...) até que mais tarde, vocês serão também ultrapassados (...) Sinto uma diabólica vontade de rir.³⁵⁷ Contrapondo aos enganos e ilusões a proximidade da morte, provocada por uma fatalidade resultaria apenas num sentido mais contundente e desnudado para a vida.

Sem ignorar o Virgílio da várzea e nem os intelectuais brasileiros que protagonizaram estudos historiográficos mais recentes, mas percorrendo as ambições literárias e articulações políticas visibilizadas com maior intensidade entre as duas últimas décadas do século XIX até os entornos da Primeira Guerra Mundial, pode-se reconhecer outros escritores que viveram os desencantos com seu tempo e meio. É o caso do português Eça de Queirós (1845-1900), cujo desapontamento e a leitura de decadência em relação à vida social, literária e política, também deu lugar à valorização do confronto privado e ao

³⁵⁵ TCHEKHOV, Anton. **As Três Irmãs**. S.P.: Editora Nova Cultural, 2002.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem.

recolhimento, conforme o gosto *art-nouveau*. Quando era jovem boêmio envolveu-se na conhecida *Questão Coimbrã*, onde escritores como Antero de Quental e Teófilo Borges torpedeavam o romantismo de Antonio Feliciano de Castilhos, considerado retrógrado. Iniciando uma vigorosa atividade intelectual, tomou contato com o Positivismo e o Socialismo, aderindo à estética realista, mas tal perspectiva foi gradativamente abandonada, especialmente no período em que viveu em Paris como consul e acabou por assimilar elementos de outras fontes literárias, como a inglesa, caso de *As Minas do Rei Salomão* e a *Ilustre Casa de Ramires*. Nos anos 80 integrou com Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Ramalho Ortigão o Grupo *Vencidos da vida*, onde a comensalidade acontecia com discussões intelectuais atualizadas. Em 1889, recorrendo à ironia como um realismo bem mais sofisticado, em clave semelhante a de Machado de Assis, publicava na Revista de Portugal *Correspondências de Fradique Mendes*, cujo personagem mundano e irreverente era uma espécie de alter-ego seu.

Em *A cidade e as serras*, escrito nos anos 90 e publicado postumamente em 1901, o jovem narrador, José Fernandes, e seu amigo Jacinto, o Príncipe da Grã-Ventura, vivem em Paris e passam seu tempo discutindo filosofia pelos boulevares. Cidade que era admirada pelo amigo por sua grandiosa produção, enquanto que para o narrador acabou sendo compreendida como um *grosseiro bazar*. Questionando os modismos como uma babel de éticas e estéticas, a capital parecia demente,³⁵⁸ desdobrando-se a partir das salas decoradas à maneira de William Morris, das modas literárias de Renan a Tolstoi, passando pelo culto à beleza de Ruskin. Enfim, realidade formatada pelo *vendaval que redemoinhava e me torcia o crânio*,³⁵⁹ e que acabou produzindo desencanto e amadurecimento nos jovens cujo sonho inicial fora respirar civilização mas que terminou quando constatarem o caráter ilusório dos ideais políticos, estéticos e afetivos. As primeiras reações se referem ao *desejo de jazer, ficar em casa, na segurança das portas bem cerradas e bem definidas contra toda a intrusão do mundo*, ao final encontram sossego numa aldeia portuguesa, onde *a terra toda se ofertava, na sua beleza eterna e verdadeira*,³⁶⁰ recusando-se a ler jornais e saber das futilidades parisienses. Assim, todo o sentido da vida se refez *Porque o dono de 30 mil volumes era agora, na sua casa de Tormes, depois de ressuscitado, o homem que só*

³⁵⁸ QUEIRÓS, Eça de. **A Cidade e as Serras**. S.P.: Editora Nova Cultural, 2002, p. 76

³⁵⁹ Ibidem, p. 77.

³⁶⁰ Ibidem, p. 206.

*tem um livro(...) E libertado enfim do invólucro sufocante da sua biblioteca imensa, o meu ditoso amigo, compreendia enfim a incomparável delícia de ler um livro.*³⁶¹

Ao contrário de Tchekov cuja leitura desencantada da vida e do destino permitiu-lhe ajustar o foco realista cada vez de modo mais contundente, Eça de Queirós e Virgílio Várzea também passaram construindo uma identificação com a geração anti-romântica, porem diante dos desassossegos com o mundo civilizado, produziram respostas diferentes. Enquanto para o escritor da várzea a estética *art-nouveau* vinha associada à decadência política e urbana do Rio de Janeiro e às derrotas sofridas no sul tanto pela Armada como pelos federalistas, sendo o escapismo e o ornamento sua face mais visível, para o escritor português a estética *art-nouveau* vinha associada às críticas ao circuito parisiense, seu conhecimento pernóstico, livresco e verborreico; de qualquer modo, abandono do engajamento realista pela via do culto à privacidade. Porém, ambos pareciam indicar um contraponto mais baseado na valorização da amizade, na vida pessoal e no recolhimento reflexivo. Se para um o mapa de uma geografia ética e estética enviava às serras de Portugal, para o outro o mapa podia ser encontrado tanto no passado europeu como no litoral sul do Brasil.

5. Entre graves e frívolos, os lapsos do art nouveau tropical. Tendo iniciado sua produção como crítico de arte pautado na estética realista, contemporâneo de Tchekov e Eça de Queirós, Gonzaga Duque (1863-1911) também caminhou para a estética *art-nouveau*. Considerado o primeiro crítico brasileiro a formular uma visão menos provinciana da arte brasileira, devido a seus esforços para compreender um universo cultural mais amplo, procurava articular o Rio de Janeiro ao que ele entendia como mundo civilizado, circulando em meio muito próximo de Virgílio Várzea na então capital do Brasil. Antes mesmo dos grandes textos fundadores sobre a sociedade brasileira à maneira de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr e Raimundo Faoro, em *A Arte Brasileira* (1888), primeiro livro publicado no país sobre as artes visuais, abordava a história do Brasil associada aos acontecimentos portugueses, assinalando *a mentalidade criada nesse meio híbrido: terror de um lado, e de outros costumes mesclados, saturados*

³⁶¹ Ibidem. p. 148.

*de nugacidades, de superstições que sazonam no cérebro corrompido dos escravos.*³⁶²

Tendo como fundo questões raciais, históricas e sociais, mas assumindo o papel politizador da crítica, por vezes duvidava das condições para chegar a uma arte de qualidade cosmopolita e ultrapassar os limites da educação acanhada e do torpor intelectual. Vindo desde a literatura de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo até chegar aos seus contemporâneos e pintores da Academia de Belas Artes, incluía os comentários e críticas feitas para as colunas dos jornais, onde compareciam Victor Meirelles, Castagneto e Antonio Parreiras.

Atento à produção de seu tempo, transitou por diferentes domínios, escrevendo textos sobre literatura, artes plásticas, arquitetura, urbanismo e outras questões estéticas, colaborando em jornais como Gazetinha, O Globo, A Semana, Cidade do Rio, Diário de Notícias, Diário do Comércio e O Paiz, dentre outros, através dos quais complementava seus rendimentos mensais como funcionário público. O que se pode observar a partir do que escreveu entre 1882 e 1909 refere-se à sua preocupação no sentido de trazer a arte para o cotidiano dos leitores cariocas e fazê-los pensar sobre a modernidade, particularmente de matriz européia, levando em conta as contradições vividas num país sem tradição e nem prática de refletir sobre arte. No território de um realismo literário desde muito cedo se expunha de modo severo contra um tal Sr Rosenda, criticando o ideal romântico da *convicção balofa e pose de fiscal de freguesia com autoridade de professor de metafísica do Imperial Colégio*, defendia a *moderna escola literária* onde apontava Balzac, Flaubert, Eça de Queiroz e Zola, considerando-os mais aptos à perfectibilidade dos métodos e estudos científicos.³⁶³

Em clave muito próxima da sensibilidade e percepção sofisticada de Courbet, ao comentar sobre um pintor que levava para a exposição de Filadélfia de 1876 a estátua de um criminoso, enalteceu o ideal de imaginação que se subordinava ao verdadeiro e que se atualizava no instinto estético e na dimensão do sublime.³⁶⁴ Analisando as telas de Castagneto apontou a simpatia e franqueza onde pulsavam marinheiros, *esses míseros tripulantes de pequenos navios*³⁶⁵ e viu no panorama de Fachinetti *a perspectiva aérea e a*

³⁶² DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. S.P.: Mercado de Letras, 1995, p.66.

³⁶³ Idem. **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 43.

³⁶⁴ Ibidem. p. 47.

³⁶⁵ Ibidem. p 76.

planimetria feita com boa luz, execução feliz dos detalhes e harmonia de tonalidades.³⁶⁶ Dois anos antes da abolição, comentando as telas de Henrique Bernardelli, afirmava que *a arte moderna tem seu destino a cumprir – é a cooperadora da organização social. Toda obra, que nesta época, se fizer sem o cunho característico do enorme movimento que se opera em todas as sociedades civilizadas (...) tende, fatalmente a cair e a desaparecer da cronologia aos produtos artísticos do último quartel do século XIX. (...) Por conseguinte toda preocupação pelo chic, pela ganidice do toque, pelos assuntos frívolos, é inútil. Os pintores de plaisanteries tiveram sua época.*³⁶⁷

Opondo-se aos meros convencionalismos, crítica aos admiradores de banalidades e *plaisanteries* enfatizava um realismo com imaginação, destacam-se em seus comentários os pintores paisagistas, cujas obras são dotadas de qualidade nos pormenores do desenho e colorido. Mas é curioso constatar seu silêncio em relação aos escritores que como Virgílio Várzea se aproximavam desta temática bem como sua indiferença em relação às tentativas do escritor da várzea em direção ao *art-nouveau*. Se a ênfase recai sobre a equivalência entre as palavras do crítico e a obra pictórica analisada, nas análises sobre a literatura e a arquitetura no entorno dos novecentos, sua questão principal deriva-se de que *é realmente um conforto a contemplação aos fortes, claros, sérios povos da civilização, que levantam sobre velhas formas e velhos preceitos, a nova arte do século XX.*³⁶⁸ De modo crescente, dos anos 80 aos primeiros anos do novecentos observa-se sua simpatia à causa socialista e ao nascente *design* industrial de utensílios, localizando no *modern style* do mobiliário as marcas *art nouveau*, sensibilidade estética onde os ornamentos e enfeites resultavam de uma *combinação premeditada* entre os *sérios povos da civilização* e a ausência de *refratarismo bugre e obtusidade dos africanos.*³⁶⁹ Concepção que também permite entender que eram justamente suas simpatias pelo mundo europeu que lhe permitiam considerar artistas brasileiros de grande valor artesanal e apreço decorativo como Mestre Valentin, cujas talhas pareciam-lhe como *suntuoso poema barroco*, resultando em *ofuscante beleza*

³⁶⁶ Ibidem. p. 138.

³⁶⁷ Ibidem. p. 149.

³⁶⁸ Ibidem. p. 211.

³⁶⁹ Ibidem. p. 215.

que desponta como *escritura da imagem* em trabalhos de pedra esculpidos em muros, altares e pilares.³⁷⁰

Ainda que não pelo passado colonial, os vínculos portugueses por vezes foram retomados pelos vinhos realistas, tal como num comentário sobre *O Primo Basílio*, recordando a emoção da primeira e surpreendente leitura como jovem que ainda não era crítico de arte e que, procurando um passatempo erótico, acabou descobrindo mesmo foi sua importância para o romance brasileiro (1908). Entre suas preferências literárias consta Lima Barreto que *neste bando de novos, pertence à geração que nos virá suceder, sem dúvida com mais proveito para as letras*.³⁷¹ Tendo trocado correspondências com Emiliano Pernetta sobre um projeto malogrado para a causa simbolista através de Revista dos Novos em 1894, reconhece em Cruz e Souza *exclusiva e organicamente um poeta*,³⁷² cuja obra registra a marca do decadentismo e do simbolismo, avistando uma pequena fresta para a relação entre palavra e cor que o levava a *hiperestesias estéticas*.

É em *Graves e Frívolos* (1910), coletânea de artigos escritos para a Revista Kosmos desde 1904, que declara de modo mais explícito sua preferência pelo *art nouveau*, tão híbrido como a mestiçagem no Brasil; bem como pelo *jugendstil* alemão, diferentemente do gosto português, *menos sancionado e estacionário* e mais decorativo e simbólico; além do *modern style* inglês, que ao modo de Ruskin, recusa o pensamento estetizante *buscando uma densidade mais próxima do invisível e do enigmático*. Em artigos, destinados a uma estética mais acessível e variada, Gonzaga Duque aborda os encantos da véspera de natal nas *grandes capitais da civilização* e destaca as comoventes ilustrações para presentes e coleções como detalhe de pouca importância material mas revelador dos desejos de superação da *existência mental parasitária com que se vai sonhando pelos sonhos dos outros*.³⁷³ Em 1906, falando sobre *Os selos panamericanos* cujos desenhos foram encomendados pelo governo aos artistas Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, enaltece o caráter alegórico das figuras femininas representando as *Américas* em seus trajes renascentistas e registra seu temor no sentido de que as instâncias políticas e institucionais, não levassem o empreendimento ao fim, devido à mentalidade que muito deprecia *o nosso*

³⁷⁰ Ibidem. p. 236 e 237.

³⁷¹ Ibidem. p. 354.

³⁷² Ibidem. p. 332 e seg.

³⁷³ DUQUE, Gonzaga. **Graves e Frívolos**. R.J.: Sete Letras/Casa Rui Barbosa, 1997, p. 224.

*grau de capacidade mental e nosso bom gosto.*³⁷⁴ Sentimento que se confirma no ano seguinte em artigo intitulado *Moedas & Selos*, levando o crítico a propor um concurso *acessível a todos os artistas brasileiros (...) o júri composto de escolhidas notabilidades na arte européia.*³⁷⁵

Enfim, nas reflexões de Gonzaga Duque aparecem nuances de um pensamento que se inclinou por um lado, para a denúncia e o compromisso social, próprios da estética realista, e por outro, para o gosto pelo ornamento raro e elegante, elaborado à maneira de Ruskin e próprio do *art nouveau*. Mas, se por vezes viu neste empreendimento um modo de combater as características indígenas e africanas, por outras foi exatamente o caráter miscigenado que enalteceu. Em todo caso, a referência européia parecia apresentar-se no interior desta configuração onde emergiam com frequência e abundância os detalhes e acontecimentos triviais, posicionando a leitura da obra de arte de modo mais tangencial. Assim, por exemplo, em pleno processo de urbanização do Rio de Janeiro, apresenta tanto uma espécie de epitáfio para o desaparecimento de uma rua decadente (1905) como recorda a existência de um cabaré já desaparecido que recriava uma atmosfera boemia de Montmartre (1908). Simpático ao alargamento das avenidas e ao embelezamento dos jardins com vegetação e estátuas de mármore e bronze (1907), observa nas casas apertadas e prédios *de aparência espremida como tuberculosos* o feitio empalhado das construções que davam a similitude *do capadocio carioca* e se constituíam em *documento vexozo de nosso mau gosto e da basófia irrisória da nossa civilização*, (1909).

Em *Mocidade Morta*, 1899,³⁷⁶ escreve uma narrativa de ficção simbolista, cujos protagonistas principais são, de um lado, um jovem crítico de artes que oscila entre a relação com os artistas de fins do século XIX no Rio de Janeiro e a necessidade de constituir sua individualidade, e de outro, um jovem artista que percebe tanto os limites do meio para expandir sua criação, como os exageros da causa nacionalista. Justificando o título da obra, o personagem parte em viagem e depois de perambular por Lisboa e Madri, vai morar definitivamente em Paris, sem deixar mais notícias, concretizando o sonho latino de se juntar a uma outra *comunidade de destino*. Entre o desejo de romper com os vínculos territoriais, os entraves culturais nele existentes e os esforços pedagógicos e jornalísticos do

³⁷⁴ Ibidem, p. 248.

³⁷⁵ Ibidem, p. 260.

³⁷⁶ DUQUE, Gonzaga. **Mocidade Morta**. R.J.: Ed. Três, 1970.

crítico de arte, a vitória da sensibilidade cosmopolita e da solução individual para ultrapassar os limites e ousar maiores rupturas. A este respeito, desdobrando a relação da literatura com o exílio e os elos entre o nacional e no internacional, Pierre Rivas reconhece a relação dos autores latino americanos com a França como uma referência de iniciação e como possibilidade de emancipação literária, esforço para cortar o cordão umbilical ibérico e repensar a latinidade e a identidade cultural. Nesta via de internacionalização, o *detour* europeu assume um sentido de busca, *retour* a si mesmo, alegoria do retorno do filho pródigo. Mas entre a tentação centrífuga e a nostalgia centrípeta, Paris se apresenta como espaço do *entre* a apologia do regional e a dependência da metrópole. Tal como a viagem iniciática de Ulisses, *entre* Caribe e Ceilão, trata-se de um espaço para pensar as possibilidades que incidem entre o esquecimento da terra natal reconhecido no francesismo e na aculturação e a hipertrofia das raízes, cujo supremo perigo é o retorno do regionalismo recalcado.³⁷⁷

Desse modo, se Gonzaga Duque parecia concordar com Tchekov, no sentido de que tanto os assuntos graves como os frívolos eram dignos de se misturar, posto que não se pode saber o que será importante no futuro, como Eça de Queirós também definia uma viagem como solução para um jovem protagonista com percepção artística e sensibilidade intelectual. Mas enquanto um se encaminhava para um recolhimento na serra, fora do circuito letrado, Paris era o destino do outro. Eis o lapso que permite interrogar o silêncio do crítico para com o escritor da várzea. Por certo, suspeitando de sua abordagem evasiva para outros tempos e lugares como uma frivolidade, deixava de reconhecer-lhe a gravidade, e assim autor de *Graves e Frívolos* acabava contribuindo de modo muito contraditório para o apagamento daquele que pela via literária tentava fazer o mesmo que Fachinetti, Castagneto e Bernardelli faziam nas pinturas que o escritor de *Mocidade Morta* enaltecera. Eis o esquecimento no coração da *belle époque*, eis a fala da morte no ambiente da Arcádia. Travestindo a nocividade avassaladora pelo artifício da inocência, o *art-nouveau tropical* acabava como a própria máscara do *memento-mori*.

³⁷⁷ RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: Chiappini, Lúcia & Aguiar, Flávio Wolf de (org) **A literatura e História na América Latina**. S.P.: EDUSP, 1993, p. 99 a 114

4 – O Kitsch como equivalente cromático

De volta ao problema da natureza-morta, menos como gênero pictórico e mais como questão de pilhagem e empilhamento de imagens, procedimento de montagem que até aqui se desdobrou primeiro pela *vanitas* como recurso para dizer a ilusão e o engano, depois pelo *memento-mori* como artifício para encenar a decadência e a finitude. O que se verifica na literatura de um escritor da várzea, situada entre o final do século XIX e o início do XX, é uma sensibilidade pendular, inclinando-se ora para o registro documental e preciso sobre a decadência e o desapontamento com o mundo civilizado, ora inclinando-se para a evasão e os desvios, tanto direcionados para o passado como visando a posteridade. Porém, avançando nesta articulação cujos efeitos de sentido tanto se condensam como deslocam, este último item do capítulo problematiza outra face da natureza-morta, através da estética Kitsch. Seu pressuposto contém a idéia de que se toda natureza-morta é uma coleção de coisas do mundo destinada a reconhecer uma espécie de constelação, o Kitsch é uma coleção de cromos destinado a salientar as cores harmoniosas daquilo que resta aquém e além da aparição sombria e esmaecida do vivido.

Num ensaio intitulado *Nuvens*, Lyotard argumenta que *uma narrativa sempre começa pelo meio, e só há um fim porque se decide interromper a sucessão dos acontecimentos, que é, em si, indefinida*³⁷⁸ Desse ponto, tece considerações sobre o fato de que pensar ou escrever é semelhante a traçar rotas entre nuvens, tentando avistar formas e atribuir-lhes sentidos. No ensaio seguinte, denominado *Toques*, explica que os acontecimentos *vêm escondidos sob a forma exterior do cotidiano (...) é preciso conseguir escutar um timbre singular que eles têm, aquém do seu silêncio e do seu ruído (...) E isso exige, afinal, muita sutileza na percepção das pequenas diferenças*.³⁷⁹ Assim procurando relacionar certos ângulos da literatura de Virgílio Várzea à estética Kitsch, procura-se reconhecê-la para além das situações de gosto duvidoso, recolocando circunstâncias e composições que ultrapassam compreensões produzidas por clichês, para poder pensá-la pelos artificios naturalizados no mundo da prosperidade material. Desse modo, os elementos que povoam esta estética podem ser compreendidos como películas de afeto,

³⁷⁸ LYOTARD, Jean François. **Peregrinações. Lei, Forma, Acontecimento**. S.P.: Liberdade, 2000, p. 14.

³⁷⁹ Ibidem. p.35.

sentimentos cultivados na trivialidade cotidiana, produzidos e reproduzidos sem densidade filosófica, religiosa ou artística, constituindo-se menos num estilo e mais num sistema estético.

Trata-se de uma linguagem que inscreve e traduz a diversidade dos comportamentos e valores, envolvendo desde os corpos, espaços de circulação e sociabilidades até as maneiras de elaborar e expressar emoções, passando pelos modos de morar, vestir, informar, divertir, fazer política, etc. Sua etimologia remonta à mesma época em que Virgílio Várzea nasceu, quando turistas americanos pediam aos artistas alemães esboços baratos de seus quadros, originando o sentido de *vulgar pacotilha*³⁸⁰, destinada a compradores desejosos de experiências estéticas fáceis. Já o verbo *Kitschen* significa tanto tirar a lama da rua como atravancar quinquilharias, ou ainda, fazer móveis novos como velhos. *VerKitschen*, por sua vez, quer dizer vender barato, trapacear vendendo uma coisa no lugar de outra.³⁸¹ Em todo caso, o conjunto de sentidos associa-se à estética do gosto médio, que retém as excrescências porque tem horror ao que excede à norma e que exclui de seu campo o que considera inaceitável. Do mesmo modo, remonta ao segundo momento da revolução industrial, mais precisamente quando novas tecnologias possibilitaram um fluxo mais veloz e intenso de mercadorias, expandindo-se para além das fronteiras inglesas, berço original deste fenômeno.

1.O triunfo das vitrines em tempos de fachadas políticas. No Brasil em tempos de pós-abolição e pós-proclamação republicana, o Kitsch literário se coloca como esforço para ultrapassar as preocupações nacionais e contradizer a época. Onde a pragmática do novo regime esquecia lugares e silenciava sobre os que lá viviam, esmaecendo enredos e reduzindo o peso do passado, o escritor da várzea respondia com os efeitos iridescentes e fugidios, produzindo colorações edulcoradas e efeitos de cintilação literária. Imaginando mundo freqüentados por argonautas e flibusteiros, cruzados e donzelas Virgílio recusava-se a fazer de sua literatura um documento urbano e social. Em 1890, quando o primeiro código de posturas municipais entrou em vigor na Capital Federal, graçava a especulação financeira e o arrivismo político, enquanto se impunha *um país para inglês ver*. Assim,

³⁸⁰ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. S.P.: Perspectiva, 2000, p.71.

³⁸¹ MOLES, Abraham. **O Kitsch**. S.P.: Perspectiva, 1994, p.10.

entre outras exigências, estalagens, hotéis e hospedarias foram proibidos de receber pessoas suspeitas, ébrios e vagabundos e as residências deveriam ter suas paredes caiadas duas vezes por ano, os banheiros e cozinhas deveriam ser azulejados, os quartos arejados e o número de hóspedes limitado.³⁸² Diante de medidas absolutamente irrealistas e sem confrontos, emergiam intempestivas e anacrônicas, as aventuras esotéricas e de intensidade analgésica rebaixando as paixões políticas e construindo uma singularidade que se destacara menos pelo ritmo e estrutura e mais pelas frases e descrições rebuscadas, com vocabulário inusitado.

Para melhor desenvolver o raciocínio em que a estética Kitsch se articula com a literatura de um escritor da várzea pode-se observar que o percurso biográfico do escritor aparece envolto pela montagem edulcorada de fragmentos, cuja finalidade é dar sentido ao homem urbano e mediano de posses, fazendo sua produção literária cintilar *como se fosse* portadora de um conteúdo incomum: Numa remota aldeia de pescadores numa ilha da América do Sul, em meados do século XIX, um menino passou sua infância no navio com o pai e na adolescência sonhou tornar-se marujo. Após alguns percalços neste empreendimento, tornou-se escritor. Suas ambições letradas o levaram à capital do país, onde se aproximou de um universo social identificado com as referências culturais européias. Assim, as inquietações de como produzir uma literatura com consciência e alma nacional cruzaram-se às fantasias de refazer a Europa em plena ambiência tropical. Bem naqueles anos, os sonhos das gerações de abolicionistas e anti-monarquistas escoavam em meio aos desencantos quanto à regeneração política e social brasileira. Lustro de civilidade e distinção, da entrada do século XX a literatura ocupou um lugar de fetiche na vida do ex-garoto provinciano, partilhando e reproduzindo uma sensibilidade relacionada à *cultura eurófila da elite*.³⁸³ Tal concepção, coincidia com a expansão do mercado editorial, vigorando no próprio ato de publicação através de um refinamento e sofisticação daquele fetiche. Compreendendo que em seu meio saber referir e dar trato aos autores e obras constituía-se num capital simbólico valioso, apreciado tanto pelos que possuíssem lastro material, como entre os destituídos que ambicionassem ascender socialmente pela via intelectual, o escritor vindo da várzea acabou por digerir e expressar, através dos efeitos

³⁸² CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. S.P.: Cia das Letras, 1987, p.36.

³⁸³ NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. S.P.: Cia das Letras, 1993, p. 229.

sentimentais e emotivos, uma atmosfera literária edulcorada, onde as palavras tornavam-se como invólucro ou acessório para imagens apreciadas apenas em sua afirmação de efeito. Premido entre a estética mais acessível dos parnasianos e a estética entricheirada dos simbolistas, o ignato Virgílio assimilou e consumiu os elementos de referência e códigos de identificação próprios ao meio cultural que aspirava.

Morando vários anos na capital federal, mantendo tanto proximidade afetiva com Cruz e Sousa como convívio profissional com Olavo Bilac, chegou ao décimo quinto livro com quarenta e sete anos. Contemporâneo de Machado de Assis e Euclides da Cunha, buscava não os fluxos da cidade, nem os refluxos do sertão, mas o mar, senão como tema, freqüentemente como cenário dos escritos através dos quais acreditava poder atravessar as vagas estéticas e os impasses políticos que assolaram os intelectuais de seu tempo. Apesar de quatro tentativas frustradas para participar da Academia Brasileira de Letras entre 1907 e 1921, os registros de contra-capas e orelhas fazem persistir os títulos que deveriam seguir publicados, além de outras fontes biográficas e literárias que referem seus inéditos, escritos no decurso da maturidade até a morte aos setenta e sete anos. Uma década depois, um almanaque de circulação restrita publicou em sua terra natal uma espécie de resumo biográfico, enfatizando o lugar do escritor *criador do gênero marinheirista na literatura latino-americana*. O início literário engajado contra o romantismo e a causa pró-abolicionista, os livros que publicou, os jornais para os quais escreveu, foram as principais contas de um colar desfilado como realidade da vida reescrita postumamente: *Vamos lembrar velhos vultos que já morreram e rever bons amigos de nossa juventude (...) ao sopro da memória, o braseiro das recordações encantadas e esquecidas nas cinzas do tempo (...) E aqui estamos todos, velhos e moços, alegres ou comovidos, aprendendo e contando histórias da nossa gente, das nossas coisas, da nossa terra, histórias que só nós entendemos e de que tanto nos ufanamos.*³⁸⁴

Metáfora de um Brasil que não figura como produção expressiva no contexto mundial e nem mesmo em termos de América Latina, em certa medida, povoam este ambiente do entorno do século XX, outros nomes que passaram ao largo das classificações literárias mais abrangentes em termos nacionais, tais como os cearenses Manuel de Oliveira

³⁸⁴ **Anuário Catarinense**, nº 01. Publicação da Junta Comercial de Florianópolis, 1948, p. 01. Acervo da Biblioteca Pública Municipal de Fpolis.

Paiva, Rodolfo Teófilo e Antônio Sales, o paulista Valdomiro Silveira, o mineiro Bernardo Guimarães, o gaúcho Apolinário Porto Alegre e o baiano Xavier Marques. E, para confirmar este lugar pouco significativo a que ficou relegado, pode-se recorrer a um comentarista de seus livros, para quem *um oceano engoliu a figura e a obra*, sendo que ao tematizar o mar, tornou-se também um naufrago na *convicção taciturna de que toda a história literária é uma sucessão interminável de naufrágios*.³⁸⁵ Por sua vez, tanto no caso dos comentários póstumos do almanaque, quanto na apresentação fac-similar mais recente, preserva-se um olhar melancólico sobre aquela espécie de ambição fracassada, atraente elo de nostalgia, estímulo estetizante que permite relacionar as páginas do escritor aquilo que está contemplado nos procedimentos de natureza-morta.

Ocorre que a percepção espacial cindida entre centro e margem, avistando numa o lugar da cintilação literária e noutra o lugar da insignificância, semelhante a um depósito esquecido nas profundezas do oceano, combina-se com potência e singularidade a um outro fenómeno contemporâneo do Virgílio saído da várzea. Na época das exposições universais, como as de Filadélfia, Berlim e Londres e das lojas de departamento como *Bon Marché* e *Bloomingdale*, a realidade do consumo toma novas proporções, ampliando-se e desdobrando-se em outras maneiras de conceber o mundo. Então, é possível imaginar que os primeiros freqüentadores destes ambientes cosmopolitas recém-surgidos tenham reconhecido em si emoções semelhantes dos que adentravam pela catedrais góticas, extasiados com os triunfos celestiais, patrocinados pela Igreja católica após a conversão dos bárbaros, no processo de civilização no qual rudes camponeses e comerciantes gradativamente aprendiam os novos códigos urbanos. Não à toa que tanto Vitor Hugo como Marcel Proust, tanto William Morris como Ruskin lançaram seu olhar literário para aquele fenómeno, fascinados com suas torres e vitrais. Além das catedrais de Monet, o próprio Gauguin recorreu aos vitrais religiosos para produzir nas suas telas efeitos *cloisionistas*.

Com diferentes intensidades, muitos artistas plásticos e escritores parecem ter percebido que a fachada dos novos tempos eram as vitrines das grandes lojas, tornando-se objeto de fascínio, através de seus espaços amplos, suas entradas livres para os olhos e promissor remanso para os desejos. A este respeito, muitos viam-se compelidos não apenas

³⁸⁵ IVO, Ledo. Cheiro de Maresia. In Virgílio VÁRZEA. **Mares e Campos**. R.J.: Casa Rui Barbosa, s/d.

a colocar sua criação como produto em ambiente semelhante como acabaram desejando inscrever seus próprios destinos neste circuito onde procuravam igualmente reconhecer seus pares. Por sua vez, as crenças e as devoções pareciam agora se voltar para a facilidade dos preços afixados e a presença dos vendedores discretos, sacerdotes capazes de materializar as aspirações e transformar em nobre o mais comum comprador e em castelo sua mais vulgar morada. A embriaguez do consumo, a fantasia do livre arbítrio estético e a crença na expansão da personalidade através de um micro-universo, possibilitavam ao homem urbano e mediano exercer poder sobre seu próprio império. De volta para o reino doméstico, abastecido por este novo culto, sustentado pela certeza da segurança na concha personalizada pelos objetos que representam uma espécie de assinatura equivalente a do artista na obra de arte.³⁸⁶ Alimentando esta fé, o fato de que a felicidade do estojo conserva íntima relação com os rituais aquisitivos, desenrolados bem além de suas fronteiras. Deslindando as novas práticas estabelecidas nos altares do consumo de sua época, Marx discorreu sobre o fetiche da mercadoria, em que as coisas tornavam-se hieróglifos sociais, guardando em si um conjunto de significados e associações, mas ocultando o fenômeno motor das relações capitalistas. Eis o mundo em que as vitrines substituem os vitrais: *Vitrines envidraçadas eram inseridas nos andares térreos das lojas, e o arranjo dos artigos dentro delas era feito com base no que havia de mais inusitado na loja, e não no que havia de mais comum. As próprias decorações das vitrines tomavam-se cada vez mais fantásticas e elaboradas.*³⁸⁷

Efeito de maravilhamento sobre o mundo industrializado, a acumulação tornava possível explicar tanto a variedade disposta em conjuntos semelhantes, como a raridade produzida pela justaposição de peças singulares. Assim, não se tratava mais de uma frigideira para uso geral, mas de caçarolas e panelas com finalidades específicas, ainda que adquiridas no comércio varejista de *Les Halles*. Os desdobramentos desta nova orientação aparecem nas revistas de moda e nos anúncios comerciais impressos mesmo nos jornais de circulação periférica: “Atenção: O ARMAZÉM RIOGRANDENSE acaba de receber pelo último vapor um lindo e variado sortimento de copos de cristal, cálices para vinho e licor,

³⁸⁶ BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In FLÁVIO KOTHE (org.) **Walter Benjamin**. S.P.: Atica, 1985, p. 34.

³⁸⁷ SENNETT, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. S.P.: Cia das Letras, 1988, p. 183

*brancos e de cores, aparelhos de porcelana para café, verdadeira novidade, copos com bandejas de diversos nações, ditos bordados em estojo; xícaras de porcelana finíssima em caixas de veludo para presente; galheterias de metal e de madeira; chá limpton em latas de 250 gramas, e muitos outros artigos de primeira qualidade, que o mesmo armazém vende com limitado lucro. Chama-se atenção das exmas famílias para os preços correntes que distribue o mesmo armazém, os quais são os mais vantajosos da praça.*³⁸⁸

Tomando as especificidades do Kitsch, no período que vai desde os sonhos de progresso técnicos, vigorosos desde meados do século XIX, até o sobressalto da 1ª Guerra Mundial, incidem as certezas que possibilitaram aos burgueses *impor suas colherinhas de café e suas pinças de açúcar nos desertos do México e nas estepes da Ásia Central, sociedade simbolizada pelo grande centro comercial, ligada à manufatura e construtora da arte de viver com a qual vivemos ainda hoje.*³⁸⁹ Daí que os valores que agrega correspondem aos da generalização de uma classe, capaz de assimilar as diferenças culturais em seu universo particular, reafirmando-se quer através das coisas que possui, quer do modo como as utiliza em suas fantasias cotidianas. Assim por exemplo, escondido sob a frágil máscara da devoção religiosa o absolutamente supérfluo se reveste de necessidade enquanto o frívolo e o fútil se deixam escapar através da explicação que a mulher dá ao marido sobre o motivo de sua saída: *precisava de um novo livrinho de missa. O que possuía tinha uma cruz na capa e era de madreperla, queria um de marfim com uma Nossa Senhora das Dores, em preto ou ouro, mas coisa bonitinha.*³⁹⁰

Referindo-se ao advento da cultura Kitsch como sendo a época triunfal dos objetos dessacralizados e sem aura, Benjamin observa que após 1914-1918 ocorreu a potencialização da banalidade e da incapacidade de perceber o consumo de mercadorias como uma sorte de totemismo moderno, sendo este reencantamento de forças míticas uma espécie de sonho sinistro que recusa o despertar.³⁹¹ Em alguns momentos Virgílio Várzea procurou registrar os efeitos desconfortáveis produzidos por este fenômeno. Assim, por exemplo levado pelo amigo Carlos, o Comodoro George Marcial entrou numa confeitaria do Rio de Janeiro e logo sentiu-se *ferido pelo brilho e o reflexo dos espelhos baratos ali*

³⁸⁸ **Jornal SULAMERICANO**. Desterro: 18/08/1901, p. 03.

³⁸⁹ MOLES, Abraham. **O Kitsch**. S.P.: Perspectiva, 1994, p. 25.

³⁹⁰ VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial**. Porto: Tavares Cardoso & Irmão, 1901, p. 57.

³⁹¹ BENJAMIN, Walter. Onirotsch. Glosa sobre o surrealismo. In: **Revista USP**, n. 33. S.P.: USP, 1997.

*colocados, pretenciosamente, a cobrirem de alto a baixo as paredes, reproduzindo continuamente numa balburdia de imagens, os corpos que se moviam e cruzavam o ambiente atravancado, o descontexto dos corpos, semelhante à uma cena absurda de um pesadelo. Um conglomerado de pequenas mesas de mármore rodeadas de cadeiras atravancava todo o ambiente de salão onde um alegre bando chilreante de damas lanchavam sob as transparências das gazes primaveris. Os seus chapéus bizarros, cheios de pássaros, de flores, e de grandes plumas de avestruzes do Egito lembravam pela fulguração multicolor um desses jardins da Tijuca ou Botafogo.*³⁹²

Em *A Paixão Terna*, Peter Gay assinala um livro pouco conhecido de Émile Zola intitulado *Au Bonheur des Dames* onde o escritor francês reconhece a loja de departamentos como microcosmo das atividades modernas que vão do *Bom Marché* ao *Louvre*, abordando a luta árdua e às vezes patética da pequena burguesia, em sua busca ansiosa por status e prosperidade, além das diversões febris e das pretensões sociais dos arrivistas e dos aristocratas.³⁹³ No espaço do paraíso para o consumo, da organização militar para os empregados e da competição darwinista para os vendedores despontam as feições dos ambientes excitantes e hospícios racionais, visão deliciosa e belicosa de combates e conquistas no mundo burguês.³⁹⁴

Interessado em abordar o triunfo das atividades modernas, o autor deste livro publicado em 1883 entrevistou gerentes, arquitetos, advogados, vendedores, mostrando as regras que regem o mundo das transações do comércio às relações afetivas e sexuais implicadas pelo desejo de posse, conforto e excitação, temores da concorrência e alegrias da propriedade. Vinham daí também as narrativas sobre o fenômeno da prostituição, cruzamento complexo de questões econômicas e morais, sociais e psíquicas, tal como abordado em 1883 em *Nana*.³⁹⁵ Entretanto, ao apontar como traço de sensibilidade masculina a interdição à obscenidade, quer em presença feminina ou para efeitos de elegância e boas maneiras entre pessoas com práticas e comportamentos distantes dos camponeses e operários, Peter Gay lembra *Um ataque de nervos* de Anton Tchekhov. Neste conto datado de 1888, o tema do nervosismo e da prostituição aparece como sintoma das

³⁹² VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial**. Porto: Tavares Cardoso & Irmão, 1901, p.17.

³⁹³ GAY, Peter. **A Paixão Terna**. S.P.: Cia das Letras, 1990, p. 270.

³⁹⁴ Ibidem. p. 272.

³⁹⁵ Ibidem. p. 319.

classes médias urbanas, através da sensibilidade mórbida de um estudante sofrendo de uma crise neurótica, depois de excursionar pelos bordéis moscovitas e confrontar-se entre a vulgaridade das cenas e a necessidade de remediar os males que testemunhou.³⁹⁶ Tal abordagem era concomitante ao sentimento do tédio feminino, tratada literária e cientificamente pelos fios do nervosismo e como alvo principal das doenças nervosas, desdobradas nas histéricas, hipocondríacas e neurastênicas. Enfim, *o século burguês foi uma época diligente, que adquiriu o hábito de enumerações culposas de seus fracassos e dos esforços aplicados para sua reforma (...) Essa precariedade marca o trabalho de pintores e romancistas, compositores e eruditos, médicos e donas de casa do século XIX.*³⁹⁷

Mas, para além desta leitura pessimista sobre a cultura de massa, convém salientar que este sistema estético despontava como um modo de ver e viver o mundo, sedimentando e universalizando uma nova essência, cuja linguagem era dada pela superfície, reveladora dos sonhos de homens e mulheres com seus gostos medianos, repousantes e moderados, em suas artes de inventar estilo no interior de cenários. Num tempo que corresponde à *ascensão da classe burguesa ao Parnaso*, os objetos tornaram-se mediadores de todas as relações, e suas funções acabaram esvaziadas e refeitas, num jogo infinito de incorporação e renovação. Processo que retira das coisas o valor de mercadoria para dar-lhes um valor afetivo, o êxito do Kitsch deixa sua marca indelével no material mais representativo de seu tempo, curiosamente denominado *plástico*. Trazendo consigo a idéia de transformação infinita dos objetos através de cores, formas, modelos, acabamentos, etc, inicialmente imitava materiais nobres como madeira, jade, mármore e marfim, além de outros como ferro e vidro. Sua importância foi fundamental para a vulgarização de estilos e escolas estéticas, até que finalmente adquiriu autonomia, quer do ponto de vista artístico quer do funcional, devendo-se compreendê-lo como parte da história do *design*, magia através da qual a matéria ganha forma, mas também campo de conhecimento que começa a se constituir em fins do século XIX. Inicialmente a versatilidade do plástico surgiu numa resina artificial misturada a sangue animal, chamada *bois-durci*, passando pelo nitrato de celulose e a braquilite, até chegar ao acrílico, ao nylon e às variações das fibras sintéticas

³⁹⁶ Ibidem. p. 285.

³⁹⁷ Ibidem. p. 362.

mais recentes.³⁹⁸ Potencializando a estética Kitsch em torno do século XX as cópias passaram a ocupar o lugar do *como se fosse*, fenomeno por sua vez, paralelo as coleções. De volta ao começo da cena biográfica, eis a construção de um nome pouco conhecido com vistas a dar-lhe um lugar de relevância literária, como se fosse salvá-lo do esquecimento pela invenção tanto da peculiaridade da obra como das cintilações de seu destino.

2. *Os recursos analgésicos e a recusa das prescrições.* Pensando o gosto ornamental e o rebuscamento estilístico como um esforço para alcançar a singularidade literária recusando a funcionalidade estética, pode-se observar o efeito decorativo sobre um enredo que se passa num castelo gótico: *Virginia de Montauban olhava incessantemente a estrada de Vezère, que vem desde Civray e Bantrome, por Segur e Salignac, até as planícies de Sarlat e Ceré, descendo depois para o sul, a se perder nas Cevennes em demanda de Avignon. Estava ali horas, à espera da coluna de cavaleiros cruzados, a cuja frente vinha Roberto de Clermont, o paladino adorado, que seguia para Roma e de lá para o Oriente, a juntar-se às forças de Godofredo na conquista do Sepulcro Santo.*³⁹⁹ Para salientar as virtudes da heroína latina, pura e casta em ambiente medieval, o escritor recorre às fantasias românticas tecidas a partir do amor cortês. Mas a saudade, a espera e a fidelidade feminina, complementam-se com a renúncia e a determinação, a coragem e a energia contida no protagonista que, ao partir, é assim apresentado: *Embaixo, soberbo na sua couraça faiscante e sobre o seu ginete de guerra, em meio do estado-maior de fidalgos e condes, destacando a luz fantástica dos archotes, Roberto de Clermont. A loura barba erguida, os olhos presos à janela rendilhada, embevecia-se ainda na profunda adoração da amada, que ele gozava espiritualmente, como se a tivesse em seus braços ou sobre o coração. Ela, enlevada também, bebia-lhe mudamente os olhares no arrebatamento de uma idealidade ou de um sonho...*⁴⁰⁰

Se por um lado, é possível constatar o quanto é importante para um escritor da várzea se afirmar pelos efeitos de rebuscamento verbal e pela vitrine de erudição, por outro lado, é bom lembrar que esses efeitos narrativos são também produto de outras injunções.

³⁹⁸ **Exposição Coleção de Maria Pia Incutti.** Museu de Arte Brasileira-Fundação Armando Álvares Penteado, S. P.: 1º semestre, 2002.

³⁹⁹ VÁRZEA, Virgílio **A Noiva do Paladino**, Paris-Lisboa: Ed. Aillaud, 1901, p. 07.

⁴⁰⁰ Ibidem. p. 17

Em *O Cinematógrafo de Letras*, Flora Sussekind registra as novidades urbanas e tecnológicas como parte do projeto de modernização republicana, mas salienta que houve certos desvios, deslocamentos e resistências, tais como a caligrafia que se opunha à padronização mecânica, os monogramas inscritos nos objetos pessoais e familiares, os casarões decorados com suas fachadas e frisos contrapostos às prescrições higienistas, além dos registros literários priorizando a estilística ornamental, o tempo desacelerado e as percepções intimistas, evitando a linguagem da crônica jornalística e dos anúncios publicitários. De sua parte, ao remeter a um tempo medieval, Virgílio Várzea parecia procurar reter as percepções que começavam a lhe escapar, através da expressão de uma linguagem ditada pelas regras da melancolia.⁴⁰¹ Por sua vez, interessante assinalar que este tipo de publicação ocorria num momento muito particular da história do mercado editorial, quando sua expansão era facilitada pelos serviços postais, o telégrafo e o telefone.

Dentro deste mesmo fenômeno é que se pode compreender o formato de livro-de-bolso que caracteriza suas publicações, como *O Brigue Flibusteiro*, *Os Argonautas*, *Contos de Amor* e *A Noiva do Paladino*, indicando um repertório que procurava se acomodar entre a estética simbolista e a parnasiana, mas recusando textos mais complexos ou densos, voltando-se para leituras interessantes o suficiente para despertar tanto a curiosidade sem sobressalto nem choque, como a compreensão sem dificuldade nem imprevisto, uma vez que, desde fins do século XIX, *en ses formes diverses, avec des genres nouveaux, l'imprimé donnant ou imposant à chacun la lecture que lui convient ou est supposeé lui convenir*.⁴⁰² E não seria infundado supor que os elos entre escritor e leitor eram estimados com base na capacidade de reconhecer a diversidade do mundo sem romper os fios da mera ilustração, abordando a transitoriedade do destino e o caráter fugidio e evanescente da vida através de atalhos e compensações. Assim, supostamente direcionados aos leitores medianos e pequeno-burgueses, destinos individuais longínquos e exóticos ganhavam sentido, tornando-se narrativas para sonhar: *produto de uma época em que se coloca a venda tudo o que se pode encontrar: o ópio de Shangai, as ações do Canal do Panamá, a virtude das prostitutas, os postiches chineses*.⁴⁰³

⁴⁰¹ SUSSEKUND, Flora. **O cinematógrafo de letras**, S.P.: Cia das letras, 1987, Cap. II a IV.

⁴⁰² MARTIN, J.H. & CHARTIER, R. **Histoire de l'édition française**. Paris: Promodis, 1985, vl II, p. 366,367.

⁴⁰³ MOLES, Abraham. **O Kitsch**. S.P.: Perspectiva, 1994, p. 113.

Evasão, erudição, exibicionismo, afirmação. Literatura cujos contornos transcorriam pelos meandros de uma época que valorizava o progresso e a velocidade, as aparências e o livre fluxo de circulação, marcada pelos desenganos políticos, desassossegos econômicos e inquietações culturais. Face às contingências e equívocos do vivido, a resposta era obtida na ambiência dos casarões ajardinados, nas casinhas modestas, nas salas de jantar, nos salões de baile, nos cômodos onde teciam as fiandeiras e onde os pescadores ficavam às voltas com suas tarrafas e redes, ou preparavam suas embarcações, quase sempre em terras distantes e tempos longínquos. Em contraste com os turbilhões da alma e as inapreensões do destino, a resposta era encontrada nas idealizações da personalidade. Em contraste com a produção industrial que fatalmente assolava as renitentes práticas artesanais, a resposta era encontrada na nomeação dos utensílios e objetos náuticos como um modo de povoar a vida. Em contraste com modos de viver que se homogeneizavam, a busca pelos vestígios particulares, saídos de uma geografia esquecida ou desconhecida, remota ou ignorada.

Ao refletir sobre o propósito de buscar caminhos para entreter e agradar o leitor, através de emoções previsíveis e facilmente compreendidas, Humberto Eco lembra que o *fenômeno da cultura de massa já há alguns séculos nos bate a porta*.⁴⁰⁴ De fato, dos manuais pedagógicos de Erasmo de Roterdã e Rousseau às novelas de Jane Austen e aos cartazes publicitários, é bom lembrar que o foco foi sendo cada vez melhor ajustado em direção ao domínio de leituras consumíveis e familiares, acessíveis e ilustradas. Tome-se o exemplo da novela *Rose Castle*, cuja descrição inicial do personagem que protagonizará uma mal-sucedida vida conjugal é feita do seguinte modo: *Naquela noite de Ano Bom, no Bairro da Praia de Fora, a casa de William Fison era a mais alegre, a mais iluminada, a mais ruidosa. Ao cabo de seis anos de melancólica viuvez, o velho comerciante britânico tinha afinal casado e a esta hora jubilosamente festejava as suas segundas núpcias*.⁴⁰⁵ Além do título, cujo sentido irônico amplia o contraste entre o destino e o cenário, as cenas são apresentadas como se fossem fotos sob encomenda, nítidas e com gestos em pose, sem nuances nem tonalidades, sem contaminações nem ambiguidades.

Por sua vez, esta mesma novela permite compreender que diferente do ato de ver a cidade pela janela à moda de João do Rio, em Virgílio Várzea as portas e portões servem

⁴⁰⁴ ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. S.P.: Perspectiva, 2000, p. 78

⁴⁰⁵ VÁRZEA, Virgílio. **Rose-Castle**, R.J.: Moderna, 1898, p.5.

como pretexto para olhar a intimidade da casa e os enredos que ali se desenrolam. Desse ângulo, o ambiente interior é abordado como tradução de um estilo de vida decorativo, que dá materialidade a seus moradores, definindo-se como: *uma arte que opera pela acumulação e repetição, que empilha dez estilos diferentes em um salão e que arruma peças no apartamento: sobre a mesa coloca-se uma toalha, sobre a toalha uma bandeja, sobre a bandeja uma toalhinha, sobre a toalhinha pires, sobre o pires xícara e sobre o açucareiro colheirinhas de açúcar, etc.*⁴⁰⁶ Afirmando que o Kitsch se opõe ao rigor da disciplina funcional porque prefere participar da pilhagem e do empilhamento, da inutilidade e do consumo, Abraham Moles considera que se trata de uma arte que privilegia adornar a vida cotidiana com uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração.⁴⁰⁷ Neste grau de gratuidade e vulgaridade em que a arte se coloca à altura daquelas a quem Robert Musil chamou de *homem sem qualidades* e Michel de Certeau preferiu denominar *ordinários*, estabelece-se uma afinidade secreta com o aconchego dos jardins, varandas e interiores domésticos.

Num outro exemplo, em meio a *algazarra estardalhaçante e jocunda de toda a chusma*, o descarregamento pirata nas Antilhas adquire tom festivo através da descrição detalhada, apresentando uma espécie de cenografia dos objetos dispostos num ambiente compósito: *A popa junto a gaiúla, entre os ornatos e balaustres de capiteu inteiramente recobertas de tapetes e bandeiras, bem como os paveses tiniam e retiniam de quando em quando, chocando-se entusiásticas saudações, as taças de ouro ou cristal, onde espumavam ou ferviam os capitosos vinhos da Martinica, de Málaga, de Xerez ou de Alicante, tirados às fartas adegas dos galeosos espanhóis aprisionados em combate.*⁴⁰⁸ O acúmulo dos detalhes mais satura do que surpreende. No caos do cenário, os personagens se revelam e se escondem, roubados de sua centralidade, pela centralidade atribuída ao empilhamento das peças. Eis uma face da natureza-morta como pilhagem e empilhamento, onde falar das coisas é falar dos destinos, em sua cintilância e apogeu, condenação e centelha da efemeridade que tudo irá tragar. Na recusa das escolhas ascéticas, a ênfase nos prazeres da aquisição que ignora o perecível e resiste a se desfazer do inútil e do supérfluo, daquilo que estará mais adiante sujeito à sedimentação fatal no baú, sótão ou porão, cujo

⁴⁰⁶ MOLES, Abraham. op. cit., p. 113.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 26.

⁴⁰⁸ VÁRZEA, Virgílio. **O brigue Flibusteiro**. Porto: Lello & Irmão, 1901, p. 132.

destino final será resultado do abandono ou esquecimento, recalque ou simples substituição.

Em outra cena, confirmando o raciocínio quanto aos prazeres da aquisição e do empilhamento, o casamento do comandante flibusteiro com a mulher que roubara e levara para viver a bordo, tornando-a apaixonada por este tipo de vida, é descrito pelo cenário montado no tombadilho: um pequeno altar com toalha de renda, velas acesas e um *grande Cristo de prata, uma maravilha artística de ourivesaria medieval da Lusitania*, complementado por um padre paramentado e trazendo um *cálice coberto por uma patena de damasco branco com estreita e rica orladura de ouro*, além de dois jovens trombeteiros venezuelanos, morenos e robustos. Legitimado pelo ritual religioso, o casamento dava ao navio pirata uma conotação familiar e virtuosa, qualificando seus tripulantes. A imagem de Nossa Senhora dos Navegantes em nicho coberto de flores e iluminada pelo sol que atravessa os vidros da gaiúta aprova com os *olhos de turquezas celestiais* e seu sorriso edenico.⁴⁰⁹

Em *A paixão terna* Peter Gay aborda a experiência amorosa das classes médias e as diferentes maneiras de amar, exprimir e dissimular o erotismo, enfatizando a ficção como espaço privilegiado tanto onde ficaram guardados os registros de vidas e amores como onde ocorria uma espécie de moldagem dos leitores. Discorrendo sobre o amor na literatura como uma dimensão que atendia o gosto da classe média e a expectativa dos leitores no sentido de enfatizar prazeres simples, final feliz e amores previsíveis, registra a trivialização da instabilidade, contornando tanto os conflitos psicológicos profundos como as vicissitudes emocionais. Por sua vez, os críticos da cultura de massa, tal como Adorno, verão neste tipo de literatura a vitória da frivolidade, concebendo-o como filho espúrio da arte, que se recusa a penetrar no coração das coisas banais, preferindo ater-se aos comportamentos e sentimentos vulgares, sacrificando a vitalidade que os rege e ativa. Simplificando as promessas de beleza e felicidade, os prazeres óbvios serão trazidos das margens para o centro, procedimento incapaz de perceber o que torna a realidade enigma inesperado e absoluto e ao mesmo tempo insuspeito e insofismável. Bem verdade que a partir dos novos tentáculos industriais e comerciais desenvolvidos desde os oitocentos, de modo jamais suposto, espaço e tempo se dilataram, expandindo e ampliando as dimensões

⁴⁰⁹ Ibidem. p. 136 e seg

de simulacro e da virtualidade. Por vezes os artistas tematizaram este fenómeno, por vêzes procuraram solenemente ignorá-lo ou resistí-lo, e em certas ocasiões, assimilaram esta realidade sem dar-se conta dela.

Ainda no âmbito do Kitsch literário, observa-se que emoções e aventuras, lembranças vividas ou remetências imaginadas foram disseminadas através de lugares inusitados ou privilegiados, permitindo aos rostos se distinguirem da multidão, situados do faroeste ao Safári, das expedições arqueológicas pelo oriente às incursões fantásticas de Júlio Verne, das excursões à ilhas mitológicas aos tecidos e potiches adquiridos pelas rotas asiáticas. Enquanto Bizet apresentava sua ópera sobre ciganos e Puccini sobre os japoneses, este tipo de literatura *coincide com a época em que se constrói um estilo e uma visão de mundo em termos de um sistema centrado em torno de um ponto fixado em Paris, Londres e Munique, seguido da ascensão de outras capitais como Berlim, Milão e Dusseldorf. Ao redor desta zona de civilização intensa, instaura-se uma zona de acesso: Istambul, Moscou ou Chicago, já perfumados de exotismo, em competição com os “verdadeiros” centros (...). Mais longe ainda e em etapas sucessivas, se estabelecem zonas de conquistas e colônias, em geral regiões mais ou menos selvagens, cada vez mais recuadas num gradiente de civilização que anamorfoseia o globo terrestre em torno de um centro.*⁴¹⁰

De sua parte, as narrativas de Virgílio Várzea registravam a presença de viajantes em terras estrangeiras, quer como piratas ou argonautas, comodoros ou cruzados, comerciantes estrangeiros ou simples marinheiros tropicais, satisfeitos ou fascinados com a geografia aprazível, mas quase sempre surpreendidos por enredos aparentemente incompatíveis ou desproporcionais às suas expectativas. Tanto as características dos personagens como de seus destinos eram descritos apenas pelo que possuíam de mais evidente, situação que, reenvia ao escritor e seu modo de olhar para os dramas domésticos através das portas, portões e varandas, ou mesmo pelos bordejos litorâneos onde residem os prazeres dos homens anônimos e as glórias dos homens célebres,: *Dentre esses homens olímpicos um sobressaia mais alto, mais augusto que todos. Tinha um grande aprumo marcial... Era Jason, o bravo almirante dos Argonautas.*⁴¹¹ Deve-se lembrar que este repertório aprecia o decalque dos nobres heróis, das louras evanescentes, dos homens viris,

⁴¹⁰ Ibidem. p. 236, 237

⁴¹¹ VÁRZEA, Virgílio. **Os Argonautas**, Lisboa: Editora Lisboa, 1908, p 15

dos marujos intrépidos, das noivas virgens, dos velhinhos sábios, dos cavalheiros virtuosos, dos comandados leais. Nesta literatura as heroínas não moram apenas à beira-mar, mas a *beira de um mar prateado* que ganha variações com os ventos e a luz do luar. Seu perfume é exótico e seus luto eterno, *seu noivo é sempre príncipe ou capitão*,⁴¹² produzindo um efeito fungível que garante a liquidez do texto onde a inserção episódica se torna a norma. Complementando este raciocínio Umberto Eco lembra a atmosfera dos *ventos que acariciam, as estrelas de ouro que vagam, o silêncio do mar que sussurra*.⁴¹³

É bastante visível que, abrindo mão da complexidade, o autor de *Os Argonautas* acabou por ignorar a ambivalência dos temperamentos e as ambiguidades humanas, enquanto deixava vazar fragmentos que remetiam ao território e sua compleição. Na descrição das amazonas, por exemplo, é a latinidade clássica que aparece em consonância com os véus ideológicos e as respostas raciais, motivo de constrangimento e preocupação para inúmeros brasileiros intelectuais do início do novecentos, mas abordado pelo modo inusitado que segue: *Assim instaladas em nação* domaram os cavalos como gaúchos e serviram-se desses animais para enfrentar *os povos inimigos que as vezes tentavam invadir os seus domínios*.⁴¹⁴ Igualmente, metáfora dos afetos literários dispersos e das crenças políticas esvaziadas, somavam-se a estas preocupações os percalços dos destinos privados e os riscos das vidas solitárias: *Como soe suceder às coisas humanas, aos grupos, ajuntamentos ou agremiações que espontânea e naturalmente se reúnem e congregam em grandes momentos históricos na comunhão de um mesmo pensamento ou empresa social que alcança, afinal, os eu desfecho ou desígnio grandioso civilizador, supremo, e, que nada mais tem a fazer senão dissolver-se, acabar, dispersar-se (...) tiveram de separar-se, de orientar-se tão somente pelas energias e aspirações próprias, particulares, íntimas, pessoais e partir depois cada qual, para seu destino*.⁴¹⁵

Desse modo, menos para cobrar um tipo de literatura distanciada de arte vulgar e referenciá-la no mundo das *altas literaturas*, o que se coloca através desta reflexão refere-se às possibilidades de (re)embaralhar os cânones de classificações para fazer aparecer outras leituras. Por este caminho talvez as narrativas possam dizer algo para além de sua

⁴¹² MOLES, Abraham. op. cit., p. 113

⁴¹³ ECO, Umberto. op. cit., p. 73

⁴¹⁴ VÁRZEA, Virgílio. *Os Argonautas*, Lisboa: Editora Lisboa, 1908, p. 86.

⁴¹⁵ Ibidem. p.172 e 173.

linearidade, urdindo outras leituras, captadas sob a forma de ruídos ou restos escorregados das explicações excessivamente formatadas ou encadeadas. Gesto que se inspira no de Clio que, vestida com suas roupas drapeadas, recolhia tudo o que as musas mais elevadas rejeitavam por não ser baseado na verdade da vida e completitude do mundo: contingente, incerto, acidental, incidental e, em última análise, dependente das impressões evanescentes e das lembranças distorcidas dos homens.⁴¹⁶ Ao reinserir na crítica literária aquilo que aparece como periférico, a questão é menos recuperar uma centralidade perdida e mais compreender os efeitos de sua reverberação, posto que, entre estes efeitos, é que se torna possível encontrar as lides de um escritor que vivia um tempo com tendências e propensões homogeneizadoras mas buscava distanciar-se delas através dos recursos ornamentais.

3. As coleções, recombinar o passado e inventar a posteridade. Pode-se dizer que em sua busca pela singularidade literária, através de suas novelas e contos, o escritor da várzea tornou-se colecionador de cromos, cujos lugares iam da Grécia a Índia, em temporalidades que iam da antiguidade pré-homérica à época medieval, passando pela corte dos Habsburgos e a Rússia czarista, sem esquecer as aventuras de corsários, tudo devidamente temperado pelos deleites amorosos produzidos pelas sonatas de Beethoven, os encantos dos jardins, o brilho dos vitrais ou as luzes dos salões de festas. Segundo o jornalista e escritor alemão Philipe Blom, na época que surgia a natureza-morta como gênero pictórico, pelos idos dos seiscentos, as coleções conheceram um novo patamar capaz de ultrapassar o impacto das relíquias religiosas e dos tesouros reais. Privilégio ainda de nobres e ricos, nascia a figura do colecionador como *árbitro supremo*, decidindo sobre admissões e expulsões, ordenações e arranjos, critérios de valor e beleza, impondo-se a tarefa solitária de arregimentar, reter e hierarquizar objetos das mais diversas espécies. A partir daí cada coleção se tornaria um teatro de memória. Além de protelar a morte, posto que uma coleção pode sobreviver ao seu proprietário, guardaria o sonho enciclopetista de revisitar a gramática de maravilhamento do mundo e realizar seu reordenamento através de uma catalogação particular, sendo que o *objeto mais importante de uma coleção é o seguinte*:

⁴¹⁶ WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. S.P.: Cia das Letras, 1988, p. 296.

*pela ilusão da posse, o que se coloca na coleção responde a necessidade de encarar o mundo sem defesa (...) enquanto o olho faminto já olha mais adiante*⁴¹⁷

Por sua vez, se antes do fenômeno industrial, não havia a possibilidade de completar a série, pois não havia como fazer isso com as esculturas gregas, ou as flores exóticas na era da reprodução técnica, nascia a idéia de conjunto completo e com os objetos produzidos em massa tornava-se possível completar a série. Dos bonecos aos selos, os artefatos colocados à disposição dos homens comuns, agora tanto serviam para evocar como para materializar a vida inocente e os mundos distantes. Mesmo não sendo a mais espetacular, cada coleção mantinha em comum com as coleções de objetos únicos e raros, o fato de que os mesmos *perdem seu valor utilitário e adquirem outro valor*. De acordo com uma sensibilidade romântica, escolher nada reter seria fazer uma coleção às avessas semelhante a uma anti-coleção, mas também o pensamento e as lembranças, as observações e a imaginação, como os catálogos literários, as observações e listas pormenorizadas de coisas e gestos, pessoas e idéias que não poderiam ser encontradas em qualquer lugar passavam a integrar *coleções imaginárias, tão perfeitas quanto as coleções reais: ambas apresentam em seus palcos memórias contidas em objetos, ambas procuram afastar a morte, construindo fortalezas de lembrança e permanências*.⁴¹⁸ Assim, se como relíquias os objetos se tornam elo com outras vidas e se como *souvenirs* são os representantes solitários de dias diferentes, sendo ambos *breve visita a outro mundo*, com as coleções nascem a possibilidade de envio para outros sentidos, ligando *seus donos intelectual e emocionalmente a outro mundo*.

Por outro lado, foram as escavações arqueológicas e expedições de fins do século XIX que permitiram que a coleção dos vivos fosse alimentada pela dos mortos, quer para fins científicos, estéticos ou meramente comerciais, confirmando a compreensão de que, embora de modo diferente, a coleção *fala com a mesma força para a mente secular e para a mente religiosa*.⁴¹⁹ Assim, por exemplo, desde tempos muito remotos os túmulos foram preenchidos com objetos para que o morto pudesse completar seu desidério, protegendo-se das perdas irreparáveis e assegurando uma vida pós morte. Quanto mais precioso o conteúdo de uma tumba maior o poder e importância de seu ocupante, sendo que pelo

⁴¹⁷ BLOM, Philipp. **Ter e Manter**. S.P.: Record, 2003., p. 211

⁴¹⁸ Ibidem. p. 180.

⁴¹⁹ Ibidem. p. 288

desejo de garantia de posteridade, encobrando o temor do apagamento da existência, ali ficavam depositados os vestígios *de enterro e prisão (...) constante lembrete da realidade que ela foi criada para protelar*. É nesta articulação com o registro cronológico, colocado sempre como elo entre o que ficou guardado no passado e o que será recolhido no futuro, mas que jamais é vivenciando plenamente no presente, que o fenômeno da coleção parece ocupar um lugar de destaque, especialmente para aqueles inquietos com as aceleradas transformações vividas em seu meio e perturbados com o grau de efemeridade das coisas pela lógica industrial.

Para entender melhor a figura do colecionador de imagens distantes, pode-se recorrer a dois contemporâneos de Virgílio Várzea. Um que jamais o conheceu, Aby Warburg (1866-1929), descendente de uma família de banqueiros de Hamburgo, e outro de quem era conterrâneo e que ocupou instâncias institucionais que lhe eram bem familiares, José Arthur Boiteux (1865-1934). Guardadas as devidas proporções, o que se observa no artifício de uma comparação entre destinos tão diversos, como seguramente o são Warburg e Boiteux, é a presença da erudição e o gosto pelas viagens, a sensibilidades para estudos arqueológicos e antropológicos, além do apreço pelas fotografias, exatamente para fins de coleção. Acrescentando novo componente genético à família das imagens, pode-se compreender que as fotos nascidas nas últimas décadas dos século XIX viriam a confirmar, tanto o distante no espaço como no tempo, oferecendo uma espécie de certificado de presença, testemunhando e autenticando o vivido como código visual assentado na ilusão de poder reter o mundo. Este procedimento se tornou também sinônimo de experimentar algo, proporcionando ao colecionador a formação de uma antologia particular de imagens, *lascas fortuitas do mundo*, capazes de fazer o observador procurar nelas *a pequena centelha do acaso, do aqui e agora (...) lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás*.⁴²⁰ Pseudo-presença, prova de ausência, estímulo de sonhos, efeito de verdade e também de loucura produzidos pelo olhar que acredita ultrapassar a superfície móvel e planar do que foi fotografado.

⁴²⁰ BENJAMIN, Walter. Pequeno Ensaio sobre a Fotografia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. S.P.: Brasiliense, 1985, p. 94.

As fotografias se tornam então *nuvens de fantasia e pilulas de informação (...) arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias e inquietas (...) Desde o início, os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar o mundo em via de desaparecer, como também foram empregados para este fim, por aqueles mesmos que apressavam o desaparecimento*.⁴²¹ Por sua vez, em *Guerras do Prazer*, Peter Gay assinala que entre a fixação pela arte e o desejo de possuir objetos, o século XIX viu crescer as práticas de coleção, acolhendo o colecionador como um obsecado que perseguia a originalidade e competia com outros colecionadores, cujo deleite estético desinteressado e a ansiedade social combinavam-se em misturas variadas. Dos hobbies infantis às fixações adultas a coleção apresentava-se como um alívio para a solidão e uma gratificação, mas era também um registro particular, individual e auto-biográfico, revelador de posses, gostos, instrução, etc. Essa pratica absolutamente privada, articulava-se à vida pública quando aberta à visitação ou doada a alguma instância institucional, fosse algum instituto ou universidade, museu ou biblioteca.

Ao terminar sua tese de doutorado sobre Sandro Botticelli, Aby Warburg foi a Nova York para o casamento de seu irmão em outubro e nos meses de novembro de 1895 a abril de 1896, viajou pelo território *pueblo* do Novo México e Arizona, onde observou construções e peças cerâmicas, desenhou, fotografou e adquiriu além de objetos, fotos de cenas e rituais indígenas. Quando retornou, doou os objetos para o Museu de Hamburgo e fez três projeções deste material para amadores em fotoclubes. Depois, e pelo menos até a primeira guerra mundial, voltou a escrever sobre arte para conferências e congressos, abordando temas sobre Guirlandaio e o tempo dos Médicis, Dürer e a melancolia, Lutero e a astrologia, as quimeras em Landshute e os zodíacos no palácio de Schifanoia. Em suas análises, procurava filtrar os conhecimentos de Burckhardt (1818-1877), contemporâneo de Marx e professor de Woelfflin (1864-1945), mas também acrescentava as concepções de Nietzsche (1844-1900), com quem havia se correspondido quando estudante e que, por sua vez, fora aluno de Burckhardt. A partir de ambas as referências Warburg montava uma nova cena onde o que dominava eram as forças irracionais, recolocando o problema da tradição-transmissão cultural e condiderando-a como ondas ou vibrações do passado que afetam o presente. Em seu último seminário ministrado na Universidade de Hamburgo,

⁴²¹ SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. S.P.: Cia das Letras, 2004, p. 84 a 91.

entre 1926-27 abordou a teoria da polaridade presente nas duas matrizes teóricas que serviram de referência por um longo tempo.

Quanto à documentação que permitiu a Aby Warburg formular reflexão tão original, sabe-se que foi constituída como coleção ao regressar dos Estados Unidos para a Alemanha em 1909. Sua vasta biblioteca possuía os livros dispostos não pelas convenções disciplinares e sim pela constituição de problemas desdobrados a partir de seu interesse pela arte, religião e mito. Transformada em Instituto em 1914, por ali passaram estudiosos de Arte como Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Edgar Wind etc. Em 1933 quando devido às contingências políticas foi transferida para Londres, já dispunha de mais de 60 mil volumes e era complementada por um atlas composto por sessenta e três painéis, agrupando mais de mil fotografias, através dos quais seu proprietário procurava reconhecer nelas simbologias visuais, portadoras de fórmulas expressivas universais, transmitidas historicamente. Nem uma simples continuidade, nem os arquétipos, interessava-lhe encontrar nas imagens a persistência do lapso, do anacronico, do inapto e do irresoluto. Compreendendo-as como documentos humanos grávidos de história, considerava-as como uma rara espécie de fóssil sobrevivente. Não à toa, sua biblioteca como sua coleção fotográfica recebeu o nome da mãe de todas as musas, *Mnemosyne*, permitindo compreendê-la naquilo que Walter Benjamin afirmaria em *Desempacotando Minha Biblioteca: é que ele* (o colecionador/homem privado) *vive dentro delas* (as coisas colecionadas). *E assim, erige diante de vocês uma de suas moradas, que tem livros como tijolos, e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela.*⁴²²

Todavia, o esforço para juntar o historiador e o filósofo deve ter tido maior contundência, por ocasião da sua internação psiquiátrica, ocorrida entre 1921 e 1924, quando os índios pueblos ressurgiram nos seus delírios e surtos persecutórios, além das danças e santuários, gestos, objetos e cenas associados às linhas curvas dos cabelos e vestes das ninfas estudadas na tese sobre Botticelli. Em abril de 1923, enquanto ainda era interno da Clínica Bellevue, frequentada por pacientes como Kirchner, Nijinsky e Berta Pappenheim, Warburg tentou provar seus progressos terapêuticos através da apresentação de uma conferencia intitulada *Imagens do território dos índios pueblos na América do Norte*,

⁴²² BENJAMIN, Walter. Imagens do Pensamento. In: **Obras escolhidas. Rua de mão única** S.P.: Brasiliense, 1987, vl II.

onde expunha uma espécie de fábula da própria identidade ocidental. Sua exposição baseava-se na justaposição de três partes: Na primeira tratava das práticas mágicas dos *pueblos*, a realidade da seca, a necessidade da chuva, seu medo do raio e sua dança. Na parte seguinte a análise recaía sobre o ocidente, do paganismo ao monoteísmo, incluindo os rituais orgíacos da Grécia, a serpente benfazeja de Asclépio e a de bronze de Moisés, além da teologia medieval. Por fim, abordava a modernidade ocidental e sua relação com as Américas, a igreja católica e a catequização indígena. No mito do progresso via a expulsão da serpente, a qual retornaria nos fios do telégrafo e telefone, mas posto que a civilização destruiu o conhecimento da natureza e do mito, acabou por empobrecer a própria capacidade de imaginar.

Ainda sobre esta conferência, dois aspectos interessantes merecem ser destacados. O primeiro se refere ao fato de que Warburg não testemunhou todas as cenas evocadas, pois a dança da serpente ocorria no mês de agosto e não nos meses em que viajou pelas terras indígenas, razão pela qual preencheu os acontecimentos que não viu com as fotografias adquiridas durante a viagem. O segundo aspecto a ser assinalado é que cinco dias depois pediu numa carta a Fritz Saxl, seu fiel bibliotecário, para não mostrar a ninguém o manuscrito da exposição por considerá-la como o movimento de uma rã decaptada. Através desta curiosa observação pode-se agora relacionar os dois aspectos da conferência em que as imagens são justapostas como um jogo intempestivo e anacrônico. Uma relaciona o ato de dizer e ver nas fotografias dos *pueblos* à história da desrazão ocidental como aparição e a outra relaciona o ato de dizer e ver um pensamento como contração involuntária de um animal acéfalo. Eis no procedimento de Warburg a montagem e ruptura como operação surrealista ou recurso fílmico, mas também natureza-morta obtida pela contigüidade e cintilação, condensação e desvio de sentidos. No suposto registro de figuração realista, apresenta-se um quadro moderno em sua aparente totalidade onde mediam as evidências documentais, mas nos sintomas que emergem como coeficiente incidem as gramáticas modernistas abertas aos significantes. Em suma, imagens que só nascem através da série, aparições que resultam como filhas de uma coleção, tal como as estrelas podem ser reconhecidas numa constelação.

Sobre o outro colecionador e contemporâneo de Virgílio Várzea, José Arthur Boiteux, segundo uma historiografia política bastante conhecida em âmbito estadual e

local, sabe-se que era o irmão do meio de outros dois nomes que se tornaram conhecidos nos circuitos intelectuais e políticos estaduais. Sendo os três descendentes de franco-suiços e filhos de comerciantes, o mais velho, Henrique (1863-1947), destacou-se em inúmeras pesquisas e publicações, seguindo carreira naval e assim como o mais novo, Lucas Alexandre (1880-1966), chegou a almirante. Em fins do Império depois de iniciada uma carreira no Exército e abandonado um curso de Medicina no Rio de Janeiro, José Arthur formou-se em Direito e destacou-se como militante republicano, vindo por esta via iniciar sua vida política como oficial de gabinete do recém governador do Estado de Santa Catarina, Lauro Muller. No território da vida pública, prosseguiu sua carreira e ocupou diversos cargos administrativos, lugar a partir do qual coletou, selecionou e guardou registros, possivelmente tomados como documentos do tempo-espaço que protagonizou.

Seu acervo iconográfico composto por milhares de fotos e centenas de cartões postais foi montado entre os anos de 1890 e 1930, constituindo-se numa espécie de inventário sobre as sensibilidades e percepções visuais, espécie de atlas das topografias urbanas e toaletes sociais ocorridas numa pequena Ilha-capital do Brasil Meridional. Registros imagéticos cuja recolha refere-se a uma cidade que despontava como *cenário moderno*, local onde as intervenções técnicas, os novos estilos de vida e os costumes dos habitantes ensaiavam outra fisionomia, capaz de negar ou superar um passado colonial e um contexto escravista, destacando o empenho de certos protagonistas para efetivar as novas expectativas, compleições e demandas.

Por sua vez, o fato de que se trata de um acervo privado, permite dimensionar o empreendimento de seu autor, o qual, ao valorizar certos acontecimentos e fenômenos, assinalou não apenas seu desejo de posteridade como também o de preservar as ações e os feitos de seus pares, evitando tanto seu apagamento e esquecimento, como remetendo para o futuro a compreensão e julgamento dos enredos do qual foi partícipe. Guardadas em baús, depois da morte de José Arthur as milhares de fotografias, simplesmente acumuladas e não catalogadas, foram doadas ao Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Numa primeira tentativa de ordenação das fotos, observa-se os prédios, vias e monumentos em construção, espaços de sementeira, nascente ou canteiro onde medra a semente, cuja vida urbana promete se desenvolver num futuro. Contra-face desta seqüência, aquilo que um dia foi obra retorna em outras fotos na forma de restos, jacente ou descanso onde repousa as

ruínas, último repouso do cadáver, cuja vida foi apenas um breve intervalo em direção ao inexorável desfecho. Nas fotos de um jardim público, recém embelezado e reluzente, na aparente calma fria de uma manhã ou nas sombras alongadas de um entardecer, sem alarido nem velocidade, atravessam as imagens, silenciosas como num cemitério. A datação imprecisa da maioria destes artefatos enviando a algum ponto do passado, parece potencializar o recurso de aproximação do distante, ciclo perpétuo que suspende a história da cidade e de seus habitantes, remetendo a um tempo que se derrete e estende para além dos enredos particulares e destinos singulares, escondendo-os em instantes roubados do imutável, onde tudo fica para sempre depositado. Eis o paradoxo da modernidade com a construção e a destruição sedimentados sobre o mesmo lugar.

Duas coleções, dois acervos doados para a posteridade. Um, pertencente ao Instituto Warburg na Universidade de Londres, guarda a cartografia complexa por onde seu proprietário procurou articular a história da arte com as leituras interdisciplinares e as questões da legibilidade da imagem, prescrutando pelos vestígios culturais dos *pueblos* os sintomas do indômito, compartilhados na própria história do ocidente. Outro, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, guarda a ambição de um coadjuvante do regime republicano no âmbito de uma pequena fração meridional do Brasil. As fotos sobre o período em que exerceu funções públicas, acumuladas ávida e desordenadamente em baús, ecoam como pretensa verdade sobre os cenários urbanos e enredos políticos no qual participou. Uma coleção visa o passado como testemunha, a outra é o futuro quem deverá dizer. Um colecionador fez uso de sua série de imagens para produzir uma aparição, através de uma montagem, operando por corte e ruptura, pensou o eterno retorno da desrazão ocidental. *Memento mori* como sobrevivência póstuma. Outro colecionador empilhou as imagens fotográficas legando-as para o futuro. *Vanitas* que não se percebe, máscara mortuária que substitui sem se dar conta da ausência.

Onde entra o ignoto Virgílio nesta reflexão? Como um colecionador, nem estudioso erudito como Warburg e nem coletor caótico como Boiteux, sua coleção de imagens literárias nem visava o passado como testemunha e nem a posteridade como juiz. Para o escritor da várzea tratava-se menos de pensar os altos custos do seu tempo à maneira de Warburg e mais de encontrar um lugar paliativo para esquecer-se deles. Igualmente tratava-se menos de salvar seu presente das sentenças condenatórias à maneira de Boiteux e mais

de abrigar seu desconsolo na distração. Contraponto aos acontecimentos políticos, as delimitações temporais foram definidas principalmente pelo predomínio da celebração do calendário cristão sobre o cívico, pelo apego aos objetos-relíquia como emblema de afecções, além da contemplação da natureza-como resposta aos enganos da existência. Assim, através da sua série de imagens literárias o escritor da várzea tentava abordar o engano e a ilusão pelas lentes da estética realista. Procurando deslindar os destinos, contornava-os sem desdobrá-los para além das coleções biográficas, ao mesmo tempo em que procurava responder sobre a infelicidade da vida privada e sobre os destinos marcados pelos desastres amorosos e familiares, à decadência pública em meio ao esboroamento de convicções e à evasão da beleza em meio as cintilações *art-nouveau*.

4. *Virgílio Várzea, um colecionador de cromos?* Alain Corbin aponta para o surgimento de uma *nova raça de colecionadores*,⁴²³ nascida do século XIX definida pelo burguês emergente. Privilegiando os objetos antigos e preciosos, frequentavam lojas de artigos de segunda mão e antiquários para compor uma espécie de museu particular e legitimar uma posição recém-adquirida, através da aquisição e posse sem finalidades funcionais onde se inclui filatelia, conchas, medalhas, etc. Virgílio Várzea parece pertencer a esta família, portadora de fantasias e auto-percepções sobre seu tempo-espço, onde se misturavam auto-confiança e impotência em relação ao incerto, ao súbito e ao aleatório. Não à toa estes mesmos colecionadores, de que fala o historiador francês, adquiriam por objetos valiosos cópias e falsificações, por vezes legados a incautos que assim as mantinham ou tratavam de passar adiante antes de ter prejuízo, até que alguém desmascarasse o equívoco ou a fraude ou um novo colecionar tomasse para si como coleção de artefatos falsificados.⁴²⁴ Reflexão que, por sua vez, remete ao verbete sobre a poeira de Bataille, assinalando que as finas camadas que cobriram *A Bela Adormecida* no seu sono também a acolheram no seu despertar tomando-se parte da verdade caótica e incontida que sobrevive aos terrores noturnos e persiste guardando as obsessões, fantasmas e teias sinistras mesmo durante a jornada diurna. Do mesmo modo, as empregadas com seus espanadores ou o mais positivista dos cientistas apenas encobrem o fato de que um dia

⁴²³ CORBIN, Alain. Os Bastidores. In: **História da Vida Privada**. S.P.: Schwarcz, 1993, vl 4.

⁴²⁴ PEREC, Georges. **A coleção particular**. S.P.: Cosac & Naify, s/d.

todos serão ruínas e que tudo será coberto pelo informe, tornando-se parte dele. Eis a instância em que tudo se equivale pelo empilhamento, destacando-se a natureza-morta como uma operação artística que colhe sua matéria na mesma fonte povoada por objetos, sejam eles originais ou cópias, bem como o pensamento encontra seu suporte mais sólido na mesma fonte onde reluzem os saberes limitados pelas crenças.

Observe-se uma peça da coleção de cenas edulcoradas, material que rapidamente se descartou pelos críticos como irrelevante e que talvez já fosse mesmo reconhecido pelo seu escritor nos primórdios da República e na aurora do novo século, como objeto e tema pouco significativo, tornando-se apenas tentativa de colocar poeira reluzente nos olhos do leitor. Quando os tripulantes param na Ilha de Santa Catarina para abastecer e a mulher do comandante do Brigue Flibusteiro desembarcou na freguesia de Canasvieiras, *Mercedes que era louca por flores, ficou de súbito, fascinada principalmente pelos deliciosos cravos e rosas que, em densíssimos e maciços colossais erguiam para o azul a locaria feérica das suas pétalas recortadas, aromais e floridas.*⁴²⁵ Na incidência dos detalhes, o artifício da beleza natural e do sonho de jardim, curiosamente na mesma localidade em que Virgílio nascera, embora desenrolada em algum momento do passado colonial brasileiro, quando o litoral era freqüentado por piratas. Expediente por onde a natureza feminina é apresentada sem se dar conta da ambiguidade daquela que escolhera levar a vida viajando, mas que almejava aquilo que só poderia possuir com a vida sedentária: *Como desejaria obter deles umas mudas para plantar em Trindade! E revelando seu desejo a Afonso, este fez partir imediatamente quatro marujos flibusteiros a pedirem ou comprarem pelas casas de canasvieiras mudas de cravos e rosas dos seus formosos jardins.* Idealização de uma hierarquia onde a mulher deseja o jardim, o marido atende seu capricho, os comandados executam as ordens. E posto que ninguém desobedece, nem rouba, nem resiste, nem rompe, a ordenação do mundo se mantém pelos detalhes reveladores de uma maneira de viver, onde se destacam diferenças simétricas e complementares entre masculino e feminino, comandante e comandados, piratas e nativos. Pela insólita cena passa despercebido o fato de que a casa dos piratas é um barco e não uma residência fixa, sendo pouco provável cultivar um roseiral numa embarcação. Eis o artifício do artifício, a natureza-morta como

⁴²⁵ VÁRZEA, Virgílio. **O brigue Flibusteiro**. Porto: Lello & Irmão, 1901, p. 193.

figura colorida que compõe a coleção de imagens, série que fantasia edulcorando, enquanto espera instalar aí a diferença e o desvio.

Nesta espécie de cena composta por jogos de figuração, a imagem do *Kitsch* como *cromo* permite que este seja reconhecido como uma figura impressa que é recortada e colada sobre uma superfície para fins de figuração ou ilustração, produzindo na mesma um novo traço ou sinal, recurso muito semelhante ao uso do selo como estampilha, pequena estampa cuja impressão ou marca é obtida a partir de um molde, lâmina ou chapa. Mas se existem semelhanças é preciso também assinalar as diferenças entre o cromo como um tipo de estampilha e a impressão como estampa. Enquanto o cromo se refere à imitação seriada que mais se generaliza do que desvia da sua referência original e por isso se perde, a estampa pode ser reconhecida como um vestígio da matriz e não mera cópia. Porém, enquanto o cromo poderia ser compreendido como parte de uma coleção de cópias que se vende como autêntica, a impressão passa de matéria em matéria como uma aderência através de um molde, onde a invocação comparece como produção do lugar que problematiza uma perda e uma ausência, quer se considere a mão gravada em contra-forma na caverna pré-histórica ou os processos tipográficos. A matriz ou molde que produz a estampa é então a fonte onde nasce a forma e se coagula a semelhança que será impressa, deixando ali na imagem gravada o paradoxo de um gesto que é, ao mesmo tempo, contato com a origem e perda em relação à origem, autenticidade da presença e perda da unidade. Seu conteúdo comporta a ambigüidade inexorável entre o familiar e o estranho, a forma e o disforme, o próximo e o distante. Já o cromo, como um *Kitsch*, não pretende ser ambíguo, mas corresponder ao familiar, ao próximo, ao definido pela conformidade. Reproduzindo indefinidamente a natureza-morta, procura o padrão e a generalidade, confundindo, sem se dar conta, a produção e a criação.

Dito de outro modo, caso se considere a natureza-morta como um ponto de partida e o cromo como sua banalização, a literatura de Virgílio Várzea pode ser pensada como uma operação que contém mais as características do cromo do que da estampa. Virgílio Várzea seria então, um colecionador de cromos, tal como seu contemporâneo, Bernardino Lopes, escreveu um livro com este título no início da década de 90. Ademais, considerando o *Kitsch* como uma estética que busca mais o colorido cromático, é possível relacionar também a imagem do cromo ao sentido *cromático*, uma vez que este remete à harmonia na

distribuição de cores, anulando a noção de tonalidade, distinção que, de sua parte remete a Goethe. Entre a física da luz no incipiente empiricismo de Isaac Newton em século que lhe precedia e a lógica das cores dos pontilhistas nascida só em fins do século XIX, o autor de *A doutrina das cores* estabelecia uma afinidade eletiva da luz com a cor, concebendo a claridade como o oposto da escuridão, embora o fenômeno cromático só pudesse ser apreendido pela retina e nada fosse exterior ao sujeito, pois o *mundo se reflete nele tanto quanto o olho deve sua existência à luz*.⁴²⁶

Recusando a idéia de que a palavra literária seria o espaço da revelação para tratá-lo como o lugar da absoluta transgressão, mais adiante estaria Bataille e sua *História do olho*. Infensa ao ocularcentrismo, sua narrativa se colocaria como um sol noturno, noite sinistra que pode ocorrer sob o escaldante sol do meio dia ou mesmo iluminação assombrosa sobre os recônditos mais noturnos da alma. Assim, a harmonia cromática nada têm em comum com a tonalidade das cores. Enquanto uma tem a ver com gradação, a outra tem a ver com contrastes. Enquanto uma dispõe e ordena as colorações em lugares determinados, a outra as desestabiliza e as arranca em direção ao que não pode ser classificado. Eis o cromo como uma face do *Kitsch*, desejoso de encontrar uma singularidade pela via do ornamento, mas que, ao atender às convenções, tornava-se apto às facilidades e abreviações, permitindo entrever as afinidades literárias entre o escritor da várzea e o antigo Virgílio latino apenas como estampilha que extraviou sua matriz.

⁴²⁶ GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. S.P.: Nova Alexandria, 1993.

IV CAPÍTULO: ATLAS

Parto espaços entre um aumento e um afastamento em cujos limites cai como uma luva minha vertigem. O pensamento desmantela a Extensão descontínua (...) Pensamento é espelho diante do deserto de vidro da Extensão. Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, - é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe.

Paulo Leminski, in: *Catatau*

Embora as enumerações aqui apresentadas nada mais façam do que criar uma ilusão de ordenamento das idéias sobre o caos do pensamento, as cinco idéias desenvolvidas neste início, em diferentes proporções, acompanham cada item do capítulo. Introduzindo um raciocínio, o primeiro aspecto considera o atlas como figuração que permite reconhecer a problemática do espaço e da paisagem, tanto na literatura como na pintura, tanto como uma renitência das coletâneas de contos de Virgílio Várzea, como um procedimento de leitura, cuja unidade é dada não como pressuposto de totalidade, mas como um conjunto de mapas. Em seguida procura-se estabelecer uma relação entre o atlas e as viagens, posto que tanto aquele pode ser ponto de partida para viagens, como estas podem produzir novas cartografias. Em tempos de neocolonialismo vários escritores fizeram uso das viagens como um modo de reler e refazer o mundo e Virgílio Várzea se inscrevia intencionalmente nesta chave, embora frequentemente tenha ficcionado como um modo de retornar à terra natal. Então, partindo de um texto em que Michael Foucault teoriza sobre a relação do século XX com o espaço, acaba-se por compreender que, de diferentes maneiras, os viajantes e os artistas quando abordam o espaço e a paisagem reinventam a Arcádia, cabendo perguntar se a mesma não se constitui num espaço próprio da arte, posto que

implica, ao mesmo tempo, num espaço real e de projeção artística. Por sua vez, considerando que a paisagem é uma invenção do olhar humanista, esta se desenvolve na mesma medida em que surgem e amadurecem as academias. Ocorre que Virgílio Várzea é um artista que ficciona a paisagem litorânea e marítima como Arcádia, mas também deseja integrar a Academia Brasileira de Letras. Ao que parece, como não consegue adentrar neste ambiente, desiste de continuar habitando sua Arcádia literária.

1. Correspondências entre uma obra de arte e um atlas. Particularmente considerando a pintura de Delacroix e a literatura de Victor Hugo, em *O Salão de 1846* Baudelaire defendia, ao mesmo tempo, a equivalência e a especificidade das artes, advogando pela sua singularidade irreduzível. Contornando o *paragone* explicitado por Da Vinci que preconizava a superioridade pictórica sobre a poesia e desviando-se da inversão desta mesma disputa por Lessing, o autor de *As Flores do Mal* deixaria a responsabilidade de apreciação da obra de arte para aquele que se depara com ela na condição de *tradutor de uma tradução*, posto que apenas pela analogia dos sentimentos as obras encontrariam sua equivalência. Tal procedimento demandaria não uma hierarquização ou ajuste mas uma correspondência, uma vez que só aquele que desconhece a superioridade de uma modalidade sobre a outra poderia perceber que: *Como longos ecos que de longe se confundem / Numa tenebrosa e profunda unidade/ Vasta como a noite e como a claridade / Os perfumes, as cores e os sons se respondem*⁴²⁷

Desdobramento desta compreensão, na contemporaneidade já se sabe que tanto não há mais o que disputar em termos de hierarquia e superioridade, como também já não é mais o caso de reconhecer as modalidades artísticas como gramáticas estabelecidas numa especificidade rígida, ignorando a porosidade entres suas fronteiras. Tampouco cabe aceitar desavisadamente a simples equivalência como apagamento das singularidades estéticas. Trata-se antes de tentar alcançar as irresoluções e as derivas, as suspensões e as contaminações contidas nos esforços para ultrapassagem das compartimentalizações. Através de um pensamento que aceita as idéias como circuitos folhados onde as imagens se articulam pelas infiltrações, sendo *produzidas por e produtoras de esburacamentos*⁴²⁸, todo

⁴²⁷ BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: *As flores do mal*. R.J.: Nova Fronteira, 1985, p 115.

⁴²⁸ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é filosofia*. S.P.: Ed. 34, 1991, cap I.

aquele que se situa numa relação de aproximação com a obra de arte formula suas próprias configurações, tal como quem folheia as páginas de um atlas, sensível para algumas imagens e distraído e desinteressado por outras, acabando por compor uma espécie particular de cartografia. Em outras palavras, trata-se de pensar a obra de arte como uma operação que acontece através de movimentos de sobreposições e desvios, produzindo vibrações entre gramáticas díspares. Posto que todo atlas é também um artifício de encenação cósmica e figuração do mundo, cuja unidade é dada pelo conjunto de mapas e a contigüidade cria a ilusão de totalidade, esse recurso permite reconhecer a problemática do espaço e da paisagem, tanto como um tema, como também um procedimento de leitura apropriada para pensar as coletâneas de contos de Virgílio Várzea.

Compartimentalização ótica ou prescrutação do olhar que produz uma aproximação suprimindo as distâncias, o atlas implica numa coleção de fragmentos, sejam eles de astronomia, continentes e/ou oceanos, sejam eles de artes, anatomia humana, mineralogia e/ou botânica. Assim, todo ele é um *mundus*, tal como o designavam os antigos latinos para falar sobre o globo terrestre e/ou os corpos celestes, bem como das jóias ou dos simples adornos femininos. Guardando certa afinidade entre as palavras *atlas* e *mundus*, encontra-se ainda a palavra *espaço*, cujo sentido implica numa área que pode ou não conter algo, tanto ser extensão como intervalo, abrindo-se como uma grandeza anterior e exterior ao próprio olho humano. Eis o registro e catalogação do espaço como delimitação de uma plenitude informe e caótica, anulando as vertigens através de um pacto que promete guardar o desconhecido

Por outro lado, guia panorâmico projetado sobre uma superfície plana e sem moldura, nem fidedigno e nem arbitrário, pelo menos desde os tempos renascentistas, os mapas constituíram-se como recurso visual produzido pela experiência das viagens e pelo desejo de assenhoreamento do mundo, ampliado pelo uso de instrumentos como o telescópio e o microscópio. Remetendo ao início da *epistémê* moderna, o atlas seria um dispositivo visual capaz de percorrer e constituir o *mundus* em seus diversos espaços. Assim a *imago-rerum* mostrava a *orbis-pictus*, ou seja, o mundo que se refletia no *grão-de-lentilha ocular*⁴²⁹, mas que lhe era exterior, bem como a *pictora* enquanto projeção desse órgão. Posteriormente estes procedimentos resultaram também nos esforços enciclopedistas

⁴²⁹ DAMISH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993, p. 141 a 150.

e suas ambições de construir um dicionário completo de verbetes, alcançando uma estranha perfeição ficcional nas bibliotecas labirínticas de Borges e na imagem do Aleph. Todavia, do renascimento ao iluminismo, na pretensa unidade das repartições e fragmentos distribuídos ao longo de suas páginas, o atlas parece ter sido concebido para ser apreendido tanto numa seqüência progressiva e continua, como de modo aleatório ou salteado, para ser absorvido ora de modo mais minucioso, ora de modo mais acelerado, apenas possibilitando uma idéia geral da diversidade e do conjunto. Mas, se todo atlas contém um esforço visual e ocularcentrado, produz também os seus desvios e contradições, pois parece ter sido desde seu nascimento portador de procedimentos de corte e montagem, implicando em derivas e errâncias, contigüidades e contaminações, trazendo consigo as irresoluções entre o local e o universal, num movimento pendular suspenso entre as alusões e as evasões.

2. Um atlas para viagem. Retornando à questão da correspondência entre as diferentes modalidades artísticas, mas tentando combiná-la com a questão do pensamento que constrói um campo esburacado e folhado, pode-se inserir Virgílio Várzea, lembrando que quando iniciou sua atividade de escritor ainda morava na Ilha de Santa Catarina. Sua poética parecia então, se inclinar para as leituras realistas que lhe chegavam através do convívio com Gama Rosa e seu pequeno séquito de jovens interlocutores, mas à medida em que se distanciava daquele tempo e lugar, sua literatura parecia demandar uma geografia que ia se esmaecendo, funcionando como um *farmakon* destinado tanto a aplacar o sentido de perda como acentuar a dimensão do perdido⁴³⁰. Porém, alcançando sua singularidade pode-se lembrar a emergência de uma sensibilidade desencantada com a sociedade industrial em suas diferentes nuances, indo desde o sentimento decadentista de seu amigo Cruz e Souza até as incursões pictóricas de Delacroix pelas terras exóticas da Turquia e da Grécia, passando pelas poesias transgressivas de Rimbaud remetendo ao Egito e também pela passagem de Gauguin no Taiti, além do próprio Warburg no Novo México. A este propósito, basta apenas lembrar a relação com as culturas primitivas que serviria de base

⁴³⁰ A este respeito, em *O Pintor da Vida Moderna* Baudelaire diria que o artista é aquele que realiza um duelo “entre a vontade de ver tudo, de nada esquecer, e a faculdade da memória que se habituou a absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno... Qualquer justiça acha-se forçosamente violada ... Quanto mais o artista se inclina com imparcialidade para a harmonia, mais a anarquia aumenta”. In: CHIAMPI, Irlema (org.) **Fundadores da Modernidade**. S.P.: Atica, 1991, p. 112

importante para as estéticas modernistas advindas do impressionismo ao *naïf*, passando pelo fauvismo, o cubismo e o surrealismo.

Por sua vez, ao longo do século XIX e princípio do XX a própria literatura de viagem iria configurar uma geografia capaz de ler não as grandezas do progresso mas os desconfortos com a natureza humana. Assim, em tempos de neocolonialismo e ampliação das viagens comerciais e turísticas, vários escritores faziam uso de sua experiência de marujos como um modo de passar o mundo em revista. Inúmeros são os exemplos, basta lembrar alguns, tal como o autor que tematizou a obstinação insana de um homem em busca do animal que lhe roubara uma parte do corpo, Herman Melville (1819-1891). E por falar em literatura norte-americana, cabe também destacar o piloto de navio no Rio Mississippi, Marck Twain (1835-1910), que por volta dos 50 anos, em *As aventuras de Huckleberry Finn*, 1884, escreveu sobre as aventuras de um menino branco que percorreu com um escravo fugitivo as margens deste mesmo rio. Como ignorar o escritor dos mais de 65 romances destinados ao público infanto-juvenil, Júlio Verne (1828-1905), e suas narrativas em forma de diário de bordo, inspirados em Defoe e Swift, mas agora incluindo périplos em balões e submarinos e recorrendo à pesquisa científica e suas implicações planetárias? Contemporâneo de Virgílio Várzea pode-se lembrar ainda Joseph Conrad (1854-1924), o polonês emigrado que escreveu em inglês aquilo que, sob a aparência de simples aventura, era também leitura do funcionamento dos instintos humanos, tal como em *A loucura de Almayer*, 1895 e *O fim das forças*, 1902.

Se ignorava ou desconhecia seus predecessores e contemporâneos que tentavam elaborar sua geografia artística sobre a superfície plana do atlas literário, é neste ponto que Virgílio Várzea mais parece se distanciar do antigo Virgílio latino. Enquanto para um a narrativa de viagem compreendia um percurso não de retorno, mas uma empreitada em direção a uma nova topografia, fosse para fundar a monarquia romana ou para evadir-se de Roma em direção a Arcádia, para o outro a narrativa literária ambicionava o retorno a um lugar próprio para construir a nação republicana, embora o esforço tenha resultado num sonho de grandeza transformado em poeira. Eis a figura da ingloria guardada no atlas de Baudelaire como estampilha da fatalidade⁴³¹, vestígio de um naufrágio que passou despercebido.

⁴³¹ Idem, p. 114

3.A *Arcádia como uma heterotopia artística*. Antes de avançar sobre as incursões literárias de um escritor que insistia em retornar ao seu lugar de origem, procurando manter os vínculos com as paisagens litorâneas e o ambiente do mar, parece conveniente armar um campo por onde as figurações geográficas de Virgílio Várzea possam ser melhor reconhecidas. Tome-se o caso de *Outros Espaços*, título de uma conferência que Michael Foucault apresentou em março de 1967 para o Círculo de Estudos Arquitetônicos mas que acabou publicado só em 1984. Nesse trabalho o filósofo procurava mostrar que enquanto o século XIX priorizou as problemáticas temporais, o século XX priorizou o espaço: *estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso*.⁴³² Diferentemente dos espaços cindidos e hierarquizados, dos espaços da localização e da extensão de outras épocas, para este autor o espaço tal como concebido no seu tempo, seria aquele que leva em conta posicionamentos e vizinhanças, séries e grades: *Creio que a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo, o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço*.⁴³³

Reconhecendo a importância, mas diferenciando-se do regime de saberes correspondente às análises fenomenológicas interessadas no espaço interior, Foucault procurava examinar o espaço que atrai, corrói e sulca, sendo constitutivo do heterogêneo e da exterioridade. Assim, diferentemente dos espaços utópicos, as heterotopias configuram-se como um lugar real para onde incidem certas projeções, tal como um espelho em que ao mesmo tempo se está e não está. A partir daí, o autor examina diversas heterotopias, começando pelos lugares de crise que se tornam lugares de desvios e prossegue observando que o cemitério deixou de ser um lugar sagrado para tornar-se apenas uma espécie de *outra cidade*. Depois observa os lugares que justapõem vários outros, tal como o microcosmos do jardim e dos tapetes que se desdobram nos teatros e cinemas e também aqueles que acumulam várias temporalidades, como é o caso dos museus e das bibliotecas que acabam cedendo espaço para as futilidades festivas e os locais de veraneio. Haveria ainda os

⁴³² FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. R.J.: Forence Universitária, 2001, p. 411.

⁴³³ Ibidem. p. 413.

ambientes de purificação ou de exclusão como as saunas escandinavas e os banhos muçulmanos e cuja importância e alcance se esvazia nos hotéis americanos. Por fim, haveria os espaços flutuantes que se projetam para o infinito, caso do barco, fonte econômica e de aventura, *heterotopia por excelência*.

Importante lembrar que embora Foucault assinale sempre um percurso que vai do sagrado ao profano, registrando um esvaziamento e dessacralização do conteúdo simbólico, além do abandono do caráter sedentário em direção ao incerto e passageiro, a reflexão foi delineada para abordar o século XX, porém muitos dos exemplos apontados pertencem a temporalidades bastante antigas, tal como os jardins e as bibliotecas, os ambientes de passagem, as embarcações, etc. Por outro lado, as linhas gerais do que reflete ficariam bastante visíveis mais adiante com a generalização da internet, por exemplo, uma vez que a mesma potencializaria tanto os cruzamentos em rede como as questões de estocagem, acesso e distribuição de informações. Ademais, menos pelo que exemplifica e mais pelo que suscita e remete, o texto deste autor se atualiza em tempos de praia com palmeiras às margens do Senna e estações de esqui no Oriente Médio, em tempos que o computador pode recriar Tróia, Roma ou Macedônia com perfeição hiper-real, ressignificando o espaço e a paisagem como fenômeno que ocorre primeiro *in visu* e depois *in situ*. Em inúmeros outros textos Foucault voltou à problemática do espaço para pensar a exterioridade e a experiência do fora. Raimond Russel, Flaubert, Blanchot e Magritte ofereceram-lhe a matéria dessas reflexões, contudo não voltou a explicitar a questão da heterotopia.

Assim, caberia indagar se a Arcadia não poderia ser concebida como um espaço real localizado historicamente e geograficamente, e ao mesmo tempo, de projeções artísticas, cujos sentidos culturais foram modificados, adquirindo novas configurações na contemporaneidade. Diferentemente das utopias como lugar maravilhoso e liso, cujo consolo é acessado pelo quimérico, tal como se apresentavam em Atlanta, Cocanha e Eldorado, o espaço foi tema privilegiado da arte, e pelo menos desde o amanhecer moderno, foi sendo experimentado como racional, catalográfico, singular, universal, banal, surpreendente, assombroso, abstrato, híbrido, fragmentado, nômade, imperfeito, contemplativo, mutante, aberto, fechado, cheio, vazio e assim por diante. Do cubo branco a *land art*, ao *site specific* não se estaria falando das ressignificações da Arcádia?

4.De Arcadias e Viagens. Vindo de Tróia em direção a Ítaca, quando estivesse próximo de Delfos um viajante poderia chegar ao Monte Parnaso, as vezes descrito por seus dois cumes, um para Dionísio e outro para Apolo e suas musas. Belas e eternamente jovens, as filhas de Zeus com Mnemosyne eram responsáveis por abrir o caminho do conhecimento aos mortais favoritos, permitindo-lhes distanciar-se da sua natureza para se aproximar da natureza dos deuses. Mas, caso viesse de Ítaca e tivesse que atravessar a região central do Peloponeso, este mesmo viajante passaria por Arcádia, área primitiva e agreste, repleta de planícies e riachos, habitada por animais e pastores, cujo guardião, uma divindade meio pastor meio cabra costumava atemorizar quem adentrasse seus domínios, mas também costumava agradar seus eleitos e ninfas tocando-lhes flauta, seduzindo-os naquela paisagem com a imagem do idílio e ócio bucólico. Com um pequeno desvio de sua rota depois de sair de Esparta, um outro viajante que se dirigisse a Olímpia poderia encontrar-se com Pan num lugar com planícies e acidentes rochosos, cujas ruínas guardavam a proto-história humana e em que habitavam os criadores, elo mais próximo entre o humano e o divino, pertencente aos descendentes de Zeus e Calixto.

Parnaso ou Arcádia, o que aparece para estes viajantes tão remotos é o encontro de um lugar ao mesmo tempo divino e animal, mas humanizado pela presença do artista, ambiente que atravessou a literatura tanto como paisagem árida e rude, como de abundância e cultivo. Segundo o autor de *Paisagem e Memória*, sendo a natureza uma compreensão cultural, a Arcádia seria sempre o lugar das projeções urbanas, vista pela lente dos civilizados que se voltavam para os lugares perdidos ou ameaçados, onde procuravam uma humanidade intacta. Desse modo, Simon Schama lembra que embora para Heródoto e Pausânias *os primitivos da Arcádia comessem glande e criassem cabras*⁴³⁴ e que para os gregos clássicos a Arcádia não passasse de um ambiente inóspito, para os latinos ela aparece drasticamente enfatizada como consolo face a uma Roma decadente e caótica. Por sua vez, a Arcádia seria reinventada no renascimento como imagem sobreposta às repúblicas italianas independentes, graças à imprensa que tornaria mais conhecidos os livros de Virgílio. Na corte dos Médici, por exemplo, eruditos e artistas, discutiam e se inspiravam nas leituras daquele antigo escritor, particularmente nas que antecederam as aventuras de Enéias e sua heróica viagem de Tróia para Roma. Revisitando o antigo

⁴³⁴ SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. S.P.: Cia das Letras, 1996, p. 518

Império romano os descendentes latinos de Roma e Florença leram daquele remoto escritor romano, urbano e nostálgico da natureza os dez poemas pastoris chamados *Bucólicas* (42 a 39 aC) e também os quatro livros de poemas didáticos sobre a vida rural, intitulados *Geórgicas* (36 aC), além do famoso *Éclogas*. Possivelmente foi assim que compreenderam que se na literatura antiga a Arcádia era um lugar que não ficava muito longe da cidade, agora poderia ser refeita no ambiente da própria corte florentina ou romana e de suas *villas* mais aristocráticas. Na Veneza do século XVI *Arcádia* seria o nome de uma publicação de Jacobo Sannazaro, cujas imagens do espaço sombrio foram disfarçadas pelo agradável, retornando nas telas de Ticiano, Giorgione e Domenico Compagnola, além das gravuras, estampas em porcelana e tapeçarias de períodos posteriores⁴³⁵.

Por outro lado, os desdobramentos dos poemas idílicos e pastoris de Virgílio se somariam às versões da natureza luxuriante do Novo Mundo, e às maravilhas trazidas dos trópicos e do Oriente, cujos livros publicados como desdobramento dos gabinetes de curiosidades, alimentaram as taxionomias classificatórias dos enciclopedistas. Recriação do Éden, os jardins palacianos passaram também a assimilar as *paisagens sintéticas de terror e sublimidade*, onde máquinas e cenários incorporavam ruínas, cavernas, catacumbas, vulcões, penhascos, tempestades, sons de animais ferozes ou humanos desesperados, estátuas de divindades, jardins chineses com cascatas e pontes, tanques para lírios e lótus. Assim nascia a Arcádia como uma espécie de oxímoro poético resultante dos esforços de conciliação entre campo e cidade, local e cosmopolita, desdobrando-se na recriação da totalidade edênica dos jardins botânicos e zoológicos, no gosto pelos bosques e florestas como Fontainebleau, abrigo de eremitas, rebeldes e artistas, na edificação de parques urbanos aprazíveis como em Paris ou Manhattan e na valorização das estufas envidraçadas como um jardim cultivado e protegido das adversidades. Sensibilidade estética que ficaria guardada também nas pinturas de bosques de Ruysdael e nos mares de Claude Lorrain, nas marinhas de Vernet e nos vales de Poussin, além dos reenquadramentos românticos e impressionistas⁴³⁶.

Nasciam também as figurações cartográficas, pictóricas e literárias sobre as *viagens ao novo mundo*, reverberando os sentidos remotos das viagens e dos viajantes, imagens

⁴³⁵ Ibidem. p. 527

⁴³⁶ Ibidem. p. 536 e 538

especulares em que muitas odisséias caberiam dentro de uma só ,misturadas e longamente tecidas na modernidade pelo imaginário da Arcádia como lugar fabuloso e real, cruzando-se com antigas mitologias grego-latinas, incluindo as representações do paraíso e os relatos de viajantes. Falando das Odisséias que cabem dentro da Odisséia, Ítalo Calvino⁴³⁷ lembra o paradoxo do viajante perdido nas aventuras e atraído pelo percurso, suspenso num presente, mas sem poder esquecer o trajeto que deveria seguir para chegar a sua Ítaca. Então, se para realizar a viagem era preciso seguir adiante, seu sentido só poderia ser alcançado quando o viajante se voltasse para trás. Daí o regresso complicado de Ulisses, suas dores e fadigas, mas especialmente sua solidão. Na lide de seus marujos com os lotófogos, os elixires de Circe, e a fuga dos cíclopes, o retorno seria assegurado pela crise identitária, injunções de desvio e deriva sem as quais a viagem não se completaria. Difícil imaginar o quanto o herói que retornou de modo irreconhecível para os que deixou precisava lembrar Ítaca como Arcádia para poder continuar sendo aquele que se negou para Polifemo, assumindo-se como *ninguém*.

A este respeito não deixa de ser interessante observar que Virgílio Várzea escreveu uma novela recontando as aventuras de Jasão, mas nada falou sobre Ulisses. Este personagem precisou esperar até 1927 para retornar como contemporâneo ordinário de um escritor irlandês e suas experimentações literárias, na condição de protagonista de um romance sem herói, nem tema e nem ação, tornando-se célebre pelas mãos de James Joyce. Viajante dos fluxos da consciência, sem Ítaca para retornar, capaz de aceitar que a Arcádia ficava em Dublin, cuja paisagem se nada tinha de extraordinário, tampouco guardava algum colorido sobre as peculiaridades locais ou alguma profundidade sagrada capaz de tudo abarcar. Por isso na cartografia de sua Odisséia cabiam também todas as outras de seus contemporâneos, posto que só restara a imagem do viajante, mas nada sobrara das antigas mitologias e dos seus registros paradisiacos.

5.Duas fábulas para pensar a heterotopia da Arte. É de Regis Debray⁴³⁸ a reflexão de que só um olhar que estivesse liberado do simbolismo religioso e das servidões da mão, poderia inventar o gênero pictórico da paisagem. Daí decorre que este olhar reenquadrado

⁴³⁷ CALVINO, Ítalo. As Odisséias na Odisséia. In: **Por que ler os clássicos**. S.P.: Cia das Letras, 1993.

⁴³⁸ DEBRAY, Regis. A geografia da arte. In: **Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

nasce tanto profano como plebeu, primeiramente disposto a ver o mundo pela janela ou pelo mapa e depois revisitando-o como sublime ou pitoresco. Ora, se este olhar nasce como um rebaixamento da instância divina, não é difícil compreender porque um dos lugares mais freqüentes no protorenascimento é o paraíso e um dos corpos mais recorrentes daquele período é o de Adão, protótipo do empreendedor humano. Expulso deste espaço que lhe precedia por obra da criação divina, teve que *fazer-se no mundo*, inventando um outro lugar. Assim, pode-se imaginá-lo no último instante, quando já prestes a partir voltou-se para reter a última imagem, *pela última vez, só mais uma vez*. Eis a fábula que pode guardar o nascimento da paisagem no amanhecer artístico moderno, distinguindo-a do *espaço* como extensão ou intervalo e do *lugar* como espaço praticado⁴³⁹, tornando-se um ponto de vista enquanto dimensão abarcada pelo lance do olhar.

Mas se a paisagem é uma Arcádia em que cabem muitas arcádias, pode-se observar a confluência onde a Arcádia e a arte se encontram, não para atingir sua origem mas para pensar pontos deste cruzamento, quer pelas vibrações, quer pelas sucessivas reedições. Seguramente uma dessas reedições remete aos tempos de declínio da pólis e ao bairro de Atenas chamado *Akadèmia*⁴⁴⁰. Mas de lugar com templos e parques, a academia passou a designar o prédio onde os assuntos do corpo e das artes se encontravam com a filosofia, ambiente onde os filósofos se dispunham a distinguir pelo uso da reflexão e da palavra as coisas pertencentes ao mundo sensível e ao inteligível, ao supra-lunar e ao sublunar. Na idade média seria a vez dos mosteiros serem concebidos como reinvenção do Éden e contraponto ao mundo caótico. Depois as cidades independentes do renascimento italiano reeditariam as antigas academias como lugar de convívio culto em ambiente onde a nobreza reinventava o humanismo e as artes. Com os Estados-nacionais, pertencer as academias era uma maneira de encontrar distinção junto a nobreza e cultivar os assuntos do espírito, mas à medida em que a reforma religiosa ia se configurando e as distâncias com o mundo medieval iam se impondo, o saber acadêmico ia se tornando mais hermético e demandando critérios mais rigorosos. Reconfigurando a Arcádia novamente, surgiriam as regras científicas e as delimitações disciplinares. De ambiente de nobres, ricos e amadores agora as academias produziam novas distinções através das artes e ciências,

⁴³⁹ CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁴⁴⁰ PEVSNER, Nicolaus. **Academias de Arte. Passado e Presente**. S.P.: Cia das Letras, 2005, p. 69.

especializando-se na mesma proporção em que se multiplicavam pela Europa, sendo que do começo ao final do setecentos a multiplicação se dera de 19 para mais de 100 dessas instituições.⁴⁴¹ Enquanto naquele continente as academias científicas ampliavam sua credibilidade, as chamadas academias de belas artes difundiam-se pelas Américas, do México (1785) aos Estados Unidos (1825), do Brasil (1826) ao Paraguai (1860),⁴⁴² embora só em fins do século XIX surgissem as academias literárias. Nestes ambientes e mesmo fora deles, mas quase sempre a partir dos procedimentos ali instituídos, os artistas duplicariam as Arcádias reinventando-as pelas telas e páginas. Da paisagem controlada dos panoramas, aos registros de viagens e extravios como os de James Joyce, a questão que retorna não seria a visão da Arcádia esquecida? Se assim for, não deixa de ser interessante pensar como Virgílio Várzea, reconhecendo-se no espelho das viagens e do espaço marítimo, tenha desejado tanto pertencer a Academia Brasileira de Letras, abandonando a literatura quando não pôde chegar lá.

1 – Documentar a ínsula, imaginar a Arcádia. O espaço como irresolução

Neste item é possível reconhecer dois mapas justapostos, um referente a Arcádia e outro referente a Ilha de Santa Catarina. Mas diferentemente dos artistas latino-americanos que tomaram as páginas do passado barroco indígena como no Peru ou México ou da realidade portuária do imigrante para situar a Argentina ou o Uruguai, Virgílio Várzea construiu seu conjunto de mapas aproximando-se de uma tradição de viajantes que tomava a paisagem das terras litorâneas como o espaço do pitoresco, assinalando a topografia local como questão irresoluta no início republicano e que assim persistiria até mesmo para os modernistas das primeiras décadas do século XX. Por sua vez, o que se observa nas narrativas desse escritor do novecentos é um esforço para minimizar os jogos políticos e suas insólitas articulações institucionais ou partidárias, remetendo a uma temporalidade inscrita de Homero a Camões e deste até Darwin, inscrevendo a navegação e o espaço litorâneo numa outra tradição, paralela e além da história colonial e escravista, buscando na

⁴⁴¹ Ibidem. Cap. IV.

⁴⁴² ADES, DAwn. **Arte na América Latina**. S.P.: Cosac & Naif, 1997, Cap II e III.

perenidade da paisagem literária uma história diversa e possivelmente mais merecedora de permanecer para além dos tempos vividos pelo próprio escritor.

Se em 1893, quando publicou *Rose Castle*, o escritor voltava à ilha natal pela ficção trágica e em 1895, com *Mares e Campos*, voltava-se para os habitantes que oscilavam entre ficar e partir, em *Santa Catarina, A Ilha* despontava uma ambigüidade entre a expectativa de alcançar um patamar cosmopolita e a paixão pelo habitante intocado em sua autenticidade singela, distante do arrivismo econômico, da ostentação social e do oportunismo político. Neste frágil coeficiente entre o desejo de arremeter ou afastar e o desejo de reter e preservar emerge uma cidade realçada, de um lado, pela verdade ótica que pretendia expressar e traduzir, enquanto que, de outro lado, o que é visto e mostrado permanece como palavra literária que deriva entre segurar e lançar. Nesse sentido, as imagens do local não se parecem como uma série de cromos, mas com figuras em estêncil, preenchimento em molde vazado, ao mesmo tempo aberto e fechado em suas formas, compondo o mapa impreciso e informe de uma navegação que se pretendia para além da cabotagem, mas temia o desastre da vastidão.

1. A Ilha e o Japão: reinvenções da Arcádia no Novecentos. Após a publicação de um livro de poesia, uma novela e três coletâneas de contos, Virgílio Várzea publicou *Santa Catarina, a Ilha* e embora não tenha acontecido, deveria ser seguida por um volume intitulado *Santa Catarina, o Continente*. Em todo caso, essa publicação veio a lume depois que seu autor havia se mudado com a mãe para a Capital Federal há quase 10 anos. Já havia casado com a filha de um oficial da Armada, morto em combate com as forças florianistas, tornara-se professor de Português e Literatura e vivia há ano de um emprego mais estável como inspetor escolar, função que acumulou com a atividade jornalística até se aposentar em 1929. Bem verdade que voltou a sua terra natal em 1893 para uma breve incursão como deputado estadual pelo Partido da União Federalista, onde se aglutinavam os defensores da causa federalista, cujo contingente em sua maioria era nascido no litoral catarinense e que tinha como oponentes os membros do Partido Republicano, os quais, por sua vez, eram descendentes de núcleos de colonização alemã, especialmente Blumenau e Itajaí. Como os seus correligionários foram derrotados pelos adeptos e militantes federais e estaduais que se arvoravam como únicos porta-vozes do novo regime, patrocinando censuras e perseguições

aos diferentes projetos políticos que ali se deslindavam, Virgílio Várzea logo retornou aos seus afazeres no Rio de Janeiro, embora os tempos fossem propícios ainda para as contendas estéticas que confrontavam simbolistas e parnasianos em busca de um espaço literário onde pudessem criar, desviando-se das adversidades que desejavam deixar para fora ou abaixo de suas leituras.

Nesta mesma época Aluísio Azevedo, que já havia escrito *Casa de Pensão* (1883) e *O Cortiço* (1890), pleiteava um emprego diplomático *na China ou Mato Grosso, com vistas a assentar esta maldita existência*.⁴⁴³ Entre 1897 e 1899 acabou Vice-consul do Brasil no Japão, assimilando a estética simbolista e também *art-nouveau*, em particular através do gosto pelo distante e pelo exótico, tal como Gauguin já o fizera desde 1891 no Taiti e Warburg procurava entre os *pueblos* do Novo México e cuja localização reconhecia como uma espécie de *Oriente do Ocidente*. Desejoso de superar o conhecimento livresco, o escritor brasileiro pretendia uma abordagem entre a literatura e a reportagem, enfatizando a perspectiva histórica de um país afável e abundante, com gueixas, quimonos e samurais, mas que acabou prejudicado pelo contato com o imperialismo ocidental. Baseando-se em crônicas e relatos, o registro de vinte e dois séculos parte de uma origem divina e mitológica para chegar a uma estrutura burocrática pulverizada por funcionários públicos, amanuenses e bacharéis, agravada de modo irreversível com a chegada do capitalismo norte-americano, revestida de traições, acordos e lutas quixotescas travadas pelos japoneses. Eis então que o Japão do novecentos era visto conforme certas familiaridades com a República da qual o escritor estava distante.

Por sua vez, enquanto o vice-consul escrevia sobre o Japão, *Santa Catarina, A Ilha* despontava como o rosto litorâneo de Santa Catarina, contraface do Rio de Janeiro, cidade decadente e apinhada, barulhenta e suja que jamais abandonara sua lógica barroca para conhecer as vantagens da vida civilizada, tal como observara num outro romance o personagem *George Marcial*. Assim, os roceiros e pescadores para o Virgílio das terras chãs surgiam como dotados das melhores características européias. Mas se Tolstói havia dito que falar da aldeia era falar do mundo, neste livro seu autor esforçava-se para falar do particular, não apenas assinalando suas diferenças em relação ao mundo, mas especialmente integrando a topografia litorânea como um ideal, ao mesmo tempo produzido

⁴⁴³ DANTAS, Luiz. Apresentação. In: AZEVEDO, Aluisio. **O Japão**. S.P.: Ed Rosiwitha Kempt, 1984, p. 78.

pelo mundo cosmopolita e reservatório dele. Caso a administração federal voltasse sua atenção e investisse em seu potencial material e humano, aquele espaço emergiria como o melhor lugar do país. Desse modo, se Aluísio Azevedo e Virgílio Várzea buscavam um lugar melhor do que o Rio de Janeiro, enquanto um via a decadência ocidental como causa da perda do equilíbrio e harmonia japonesa, o outro via numa ilha do Brasil Meridional o nicho daquilo que em outros lugares se perdia. E assim seguiam ambos imaginando sua Arcádia, recusando a estética urbana e social da Capital Federal, anunciada como vitrine nacional.

2. Sob os perigos do presente, a Arcádia revisitada como ausência e preenchimento.

Baseado em pesquisa documental e historiográfica Virgílio Várzea dedicou-se nos dois primeiros capítulos a tratar da história do povoamento da Ilha de Santa Catarina. Assinalando que desde o início esta porção territorial foi bastante cobiçada, afirmava que mesmo em tempos que *os selvagens* a chamavam de *Yurerê-mirim*, por ali circularam exploradores de riquezas e navegadores como João Dias Sólis, Sebastião Caboto, Diego Garcia e Cabeça de Vaca, além de Hans Staden e Senabria. Mas foi em 1651 com o empreendimento de Francisco Dias Velho *que a verdadeira história da Ilha e de todo o estado começa (...) com a pequenina colônia fundada*.⁴⁴⁴ Assim, a história original associava-se a um passado de povoamento branco, mas era enriquecida pela aventura dos enfrentamentos com os piratas. Embora mencione que um navio corsário e seu carregamento tenha sido apropriado, a ênfase recai sobre a revanche ocorrida no ano seguinte, através dos episódios de estupro e morte produzidos pela *marinheiragem fascínora*, causa principal do fracasso inicial da ocupação, mas traço de sangue que marcava a fundação da cidade.

No capítulo denominado *A capital* a cidade é mencionada como sendo *talhada para um grande destino, pois se assemelhara em sua situação, como por uma ocorrência de origem, a mais célebre cidade do mundo, a Roma, a velha Babilônia latina, porque à maneira de Roma, foi regida com sangue ao nascer e se assenta sobre sete colinas (...) uma Roma pequenina e marítima*.⁴⁴⁵ Reivindicando os antecedentes da fundação com base na

⁴⁴⁴ VÁRZEA, Virgílio. **Santa Catarina. A Ilha**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1985, p. 06

⁴⁴⁵ Ibidem. p 25

violência praticada contra seu primeiro povoado, o escritor da várzea retornaria ao ponto em que Enéias fundou a civilização latina, tal como descrito pelo ilustre escritor e antepassado homônimo, a saber, que toda cidade nasce da luta. Porém, para reafirmar este aspecto, o autor inverteria uma simpatia que lhe era cara: aquela que assinalava os gestos heróicos e libertários dos piratas e corsários.

Na seqüência, recorrendo em grande parte ao cronista e memorialista Almeida Coelho (Desterro, 1792-1871), o ignoto Virgílio lembra que, sob a hegemonia colonial e mesmo com a instalação de governadores, só com a chegada dos imigrantes açorianos e madeirenses entre 1748-52 é que florescia a agricultura e a indústria manufatureira. *Foi com a distribuição desses colonos prestimosos e interessantes pela Ilha e alguns lugares de terra firme que se forjaram as melhores povoações, hoje convertidas em cidades, vilas e freguesias; podendo dizer-se sem risco de erro, que poucas são as atuais famílias catarinenses que delas não descendem.*⁴⁴⁶ Em tempos de pós-abolição, a mão-de-obra do jovem Estado estava resolvida menos pela miscigenação e mais pela imigração. Nem caipiras, nem cablocos, em tempos em que os grupos republicanismos estaduais procuravam positivar a mão-de-obra imigrante do último quartel oitocentista, basicamente de matriz alemã, Virgílio esforçava-se para assinalar a anterioridade de um tipo *prestimoso e trabalhador*. Igualmente indicando que os ideais republicanos não pertenciam apenas aos membros do Partido Republicano Catarinense e que este partido não era o único manancial do novo regime, a *gloriosa* Revolução farroupilha de 1835 comparece para lembrar os ideais federativos apontados como antecedentes que puseram fim à monarquia.⁴⁴⁷

Ademais, em tempos em que o jovem Estado não passava de figurante no jogo político-partidário nacional, seu território tinha uma história de lutas políticas que nada devia à história européia, branca e civilizada, particularmente destacando-se o imigrante açoriano pela sua *tempera heróica de lutador, uma impassibilidade diante do perigo e uma afoiteza para encará-lo e arrastá-lo que poucos povos possuíam.*⁴⁴⁸ Longe das intrigas e desmandos palacianos, dos desvairios e vícios burocráticos, o autor remetia a uma outra origem territorial e populacional com *grande aptidão para a vida do mar.*⁴⁴⁹ Enaltecendo a

⁴⁴⁶ Ibidem. p 11.

⁴⁴⁷ Ibidem. p 15.

⁴⁴⁸ Ibidem. p 19.

⁴⁴⁹ Ibidem. p 20.

essência marinheira o autor destaca os traços físicos herdados na estrutura *musculosa e ossuda, admiravelmente resistente às intempéries e doenças, posto que um tanto modificada pelo clima tropical (...) Naturalmente inteligente como seus antepassados, de cujo seio tem saído para Portugal homens eminentes, quer na política, quer nas ciências e letras, como Hintze Ribeiro, Manuel de Arriaga, Antero de Quental (...) e Teófilo Braga.*⁴⁵⁰

A luz das teorias raciais e das definições tipológicas de caráter e de temperamento, o descendente do antigo Virgílio destacava a aptidão para a atividade que exerciam como fruto de uma combinação natural e cultural, biológica e social. Assim as qualidades do *catarinense* eram *uma certa vivacidade mental, pouco criadora talvez, mas muito original e brilhante, por vezes, de uma doce tendência poética, devido ao seu temperamento impressionista e amoroso.*⁴⁵¹ Identificando o ilhéu como *roceiro e marítimo*, observava-o como *alegre mesmo na indigência*, possuidor de talentos como cantor, herdados do *velho atavismo céltico* e também despertado pela própria natureza, *embalando a vida* de manhã à noite, em qualquer estação do ano, carregando lenha, carpindo, roçando, semeando, fazendo canoa, cuidando do gado, domando cavalo, tecendo rede.

Eis o homem do litoral meridional brasileiro, legítimo descendente europeu, simples e virtuoso, intocado pelos desvios civilizatórios, justificado por *forças étnicas altamente favorecidas pelo meio.*⁴⁵² Citando registros de viajantes, memórias de administradores e cronistas, o autor de *Santa Catarina, A Ilha* lembra o aspecto sociável e alegre, *dado a festas e divertimentos*, tanto em, ocasiões religiosas como bailes. Por sua vez, *a mulher catarinense* seria menor e mais franzina na cidade e mais alta e espaldada, corada e saudável no campo, *isto coroado por linhas estéticas adoráveis, por uma pele veludosa, delicada e límpida, se bem que em geral trigueira (...) matuta e simples, de uma graça toda ingênua, atrai à primeira vista, pelos olhos luminosos e negros, pelo andar graciosos e faceiro.*⁴⁵³ Já o reduzido tráfico negreiro e a diminuta miscigenação indígena, caracterizariam o povo catarinense como essencialmente açoriano, particularmente nos

⁴⁵⁰ Ibidem. p 20.

⁴⁵¹ Ibidem. p 20.

⁴⁵² Ibidem. p 22.

⁴⁵³ Ibidem. p. 21.

*centros alemães ou italianos (...) e cujas populações hão de ser, no futuro, o fator de um novo tipo brasileiro, interessante, superior e perfeito.*⁴⁵⁴

3.O enquadramento do espaço, entre as generalidades paradisíacas e as peculiaridades locais. No livro que se pretendia mais documental e menos ficcional, *A Ilha de Santa Catarina*, chamada pelo autor de Desterro mesmo que seu nome já fosse Florianópolis, aparece como *uma cidade pitoresca e agreste*. Descrevendo as *embarcações miúdas*, próximas da praia, as casas modestas com seus *quintalejos* e ruas realçadas pelo *cheiro higiênico e sadio (...) aroma saudável que se apegas às narinas e acompanha-as ainda em terra, por dias e dias*, a paisagem é sintetizada por um pensamento *tudo isso que lembra navio e mar*. É quando aquilo que seu autor se esforçava para minimizar, reaparece, fazendo a ficção tornar-se descrição paisagística. Assim emerge uma cidade de miragem, aguada e vaporosa, tal como enquadrada pelas aquarelas de viajantes e páginas de cronistas, visão que parece remeter ao passado evanescente, como operação de consolo e compensação. O rosto da cidade narrada contrapunha-se então, ao rosto da República vigente que, diante do cientificismo, do darwinismo social e do positivismo comtiano, experimentava o arrivismo desenfreado, ironicamente denominado *política de encilhamento* e que se desdobrava pelo jogo de cartas marcadas no Congresso a garantir o lugar para os situacionistas. Se o novo regime prometia cancelar o passado colonial, mas mantinha o atraso, a instabilidade e as tensões sociais, a resposta virgiliana mantinha um olho no retrovisor, enquanto o outro recusava as características deixadas no ponto para onde olhava. Se as cidades patrocinaavam um processo de toalete social e topográfica, à moda das reformas urbanistas no Rio de Janeiro, reparando nestes sinais o escritor da várzea voltava-se para um outro espaço, enquadrando-o como paisagem.

É aqui que cabe lembrar que, tanto como palavra como um gênero pictórico, a paisagem surge no renascimento, sendo que *paysage* remete a *paysan*, que quer dizer vil ou vilão, ou *pagus* que quer dizer o que vem do campo e é perigoso.⁴⁵⁵ Régis Debray assinala que enquanto espetáculo visto por si mesmo, a paisagem caracteriza tanto um olhar profanatório ou ilegítimo, liberado da sacralização do mundo, como também registra um

⁴⁵⁴ Ibidem. p. 22.

⁴⁵⁵ Ibidem. p. 124 e 125.

encurtamento do olhar, permitindo colocar *a Arcádia no fim da rua e as Geórgicas na região da Ille-de-France ou na Toscana*.⁴⁵⁶ Assim, achatando as vertigens e estabelecendo um novo código com o visível, o paraíso perdido retornava como *imago*, retrato fúnebre ou visão fantasmática, topografia onde um espectador distante pode situar-se *só mais uma vez, a última vez*. No caso de Virgílio Várzea, a Ilha de Santa Catarina aparecia como um lugar para o qual a recém-nascida República ainda não conseguira de todo alcançar, quer para os estragos quer para os êxitos, mas também era deslindada pelo olhar literário de quem ia constatando a impossibilidade de retornar.

Depois de mapear a praça, os prédios principais, as ruas, o comércio local e a produção, o escritor concluía que a Capital arriscava-se a *ficar para trás* posto que *só prosperam amplamente as capitais que ocupam o centro de suas regiões*.⁴⁵⁷ Como a administração metropolitana, por *indiferença ou ignorância*, não providenciou a transferência para o meio do litoral da Província ou mais ao seu interior, parecia perdida a oportunidade do Estado alcançar *um pé de progresso invejável*.⁴⁵⁸ Sem ignorar a simplicidade e a vida modesta, compensada pelos atributos da população e pela beleza natural, o escritor concluía que *a capital catarinense é um dos pontos mais habitáveis e preciosos da União*.⁴⁵⁹

Fiel ao enfoque que procura abarcar o panorama sem ignorar os traços mais peculiares do detalhe, depois de localizar a geografia física e humana e de assinalar os principais pontos de sua trajetória histórica, a Ilha de Santa Catarina era identificada pelos sete pontos mais característicos, paisagem antropomórfica como expediente heteróclito, onde a geografia e a história, o cenário e o retrato retornavam pelos efeitos de maravilhamento das grandezas relativas e do rosto pertencente ao Estado recém-nascido. Vindo do monumento da praça principal, passando pela capela e o hospital como antecedentes históricos, ultrapassando o morro mais alto e alcançando as três festas populares, um passado ibérico-colonial pouco sensível, ineficaz e renitente na administração imperial e republicana, confrontava-se com as qualidades rousseaneanas dos seus habitantes e do próprio lugar. Confirmando essa abordagem, destaca-se o monumento

⁴⁵⁶ DEBRAY, Régis. A geografia da arte. In: **Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 27.

⁴⁵⁷ VÁRZEA, Virgílio, op. cit., p. 27

⁴⁵⁸ Ibidem. p. 27.

⁴⁵⁹ Ibidem. p. 34.

inacabado e desleixado construído em homenagem aos 50 combatentes na guerra do Paraguai e a grandeza do maciço rochoso com suas fontes cristalinas e magnífica vegetação, reconhecido como próprio para passeios campestres e para avistar paisagens distantes. Potenciais desprezados que contrastavam com a caridade dos ilhéus que construíram a capela e o hospital, em cujo prédio ficava a estátua santa que, seguindo para o Rio Grande do Sul fora desembarcada na Ilha durante uma tempestade, dando o nome a Irmandade do Senhor dos Passos. Conforme a ocasião litúrgica esta seguia em procissão até a matriz, configurando tanto as características tristes e dramáticas da fé religiosa, como também as semelhanças com um cortejo de trigo romano à época de Constantino.⁴⁶⁰ Assim, *cheirando a incenso e cera*,⁴⁶¹ isolados dos grandes acontecimentos nacionais e do lugar grandioso a que teriam direito, o calendário cristão e a singeleza festiva marcariam a vida dos moradores e o encanto poético das particularidades locais.

4. Nem belo, nem sublime, as molduras do pitoresco. Desviando-se do centro, Virgílio Várzea conduz o leitor às cercanias da cidade, tratando de enquadrar o cenário conforme as molduras do mais aristocrático e culto, artístico e civilizado, justificado pela beleza de suas construções e paisagens naturais, lembrando o golfo de Nápoles. Curiosamente, o escritor da várzea também apontava para relações com as margens elegantes do Rio de Janeiro, tais como os bairros do Botafogo, Laranjeiras ou Tijuca, indicando *um pitoresco admirável* com seus palacetes elegantes e chalés suíços, casas de estilo alemão e chácaras, varandas e torreões, mirantes e carramanchões.

A propósito deste enquadramento, cabe assinalar que se a abordagem sobre o sublime trazia uma longa reflexão que vinha desde o primeiro século cristão com Pseudo-Longino tratando da imensidão das coisas no mundo, no século XVIII este fenômeno estético era recolocado para além da problemática do belo, aparecendo sob o enfoque da êxtase assustadora. Em 1756-59, sob o êxito de dezessete edições, o inglês Edmund Burke escreveria *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e da beleza*. Mas em tempos em que as taxionomias e viagens se deslocavam do eixo dos estados absolutistas para o âmbito da sociedade disciplinar, entre o ideal de beleza e as

⁴⁶⁰ Ibidem. p. 76.

⁴⁶¹ Ibidem. p. 52.

ultrapassagens do sublime, um novo conceito se colocava. Em 1795 o inglês Uvdale Price, proprietário de terras e tradutor de Pausânias – viajante e geógrafo do século II dC que escreveu *Descrição da Grécia* – publicaria *Ensaio sobre o pitoresco*, cuja distinção seria definidora para o olhar paisagista. Desdobramento desta compreensão, no século seguinte a Europa conheceria uma variedade de publicações sobre as viagens ao Novo Mundo, enfatizando as abordagens relativas ao mutável e ao situado geograficamente, enfocadas pelos efeitos variáveis da luz e da cor local e de seus efeitos coloristas, dissolvendo temáticas mais grandiosas e universalizantes em proveito das particularidades agradáveis do olho.

Assinalando a primazia da paisagem e das espécies distribuídas no espaço e situadas no tempo, em 1818 Henry Koster publicava *Viagens a parte setentrional do Brasil* e em 1846 *Viagens pitorescas, científicas e históricas na América*. Nestes mesmos anos era lançada por Cathewood Nebel *Viagem pitoresca e arqueológica na parte mais interessante do México*. Enquanto isso o conde alemão e naturalista, Von Humboldt, produzia um pormenorizado relato, capaz de manter uma publicação seriada por três décadas, intitulado *Viagem de Humboldt e Bonpland*. Enquanto Dumond d’Urville lançava entre 1834 e 41 *Viagem pitoresca ao redor do mundo*, Debret lançava entre 1834 e 39 os três volumes de *Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil* e o bávaro Maurice Rugendas, *Viagem pitoresca ao Brasil*. Em 1848, seria a vez de Eugene Hatin publicar *Uma história pitoresca das viagens na América*. É interessante observar porém, que a noção de pitoresco se refaria desde meados do século XIX com as sensibilidades românticas, reenquadrando as leituras do espaço pelas percepções nascentes, desviadas do centro urbano e industrializado e enfatizando um sentimento anti-civilizatório através da valorização das aldeias, campos e praias locais.

Se antes o pitoresco fora um modo de incluir os novos espaços sem perder a superioridade do território europeu e sem ameaçar os principais cânones do modelo civilizatório, agora o pitoresco se configurava como o reduto daquilo que ficara à margem, retornando como expressão mais intocada e valiosa daquilo que a urbanização ameaçava perder, posto que a insensibilidade e a indiferença se tornavam seus principais traços. Assim, Virgílio Várzea apontava o bairro Pedra Grande, localizado *à quase uma légua do coração da cidade (...) Asseiado, sossegado e florido como uma aldeia da Holanda (...)*

*uma ou outra praiazinha de areias alvas em meio a (...) minúsculos menhures, despertando a idéia de um mapa em relevo da Grécia em representação microscópica.*⁴⁶² Mencionando palacetes onde residiam representantes europeus abastados em residências com platimbandas e colunas, ornatos e balcões, janelas e arcos, o escritor citava Saint Hillaire para realçar a beleza das *formosas casas de campo* e identificar nos roceiros que por vezes encontrava entre as chácaras, *os arredores das nossas cidades da Europa*⁴⁶³, vendo na ausência de plantações alinhadas e simétricas *os efeitos magníficos de um vasto jardim inglês.*⁴⁶⁴

5. *Entre paisagens e costumbrismos. A re-visão do idílio e os debates sobre a compleição racial da nação.* Em 1712, o engenheiro militar francês Amedée François Frézier fez um mapa da Ilha de Santa Catarina e anotou as seguintes observações sobre os 147 moradores brancos que ali viviam: *A Ilha de Santa Catarina se estende ao sul desde 27 graus 22' até 27 graus 50'. É uma floresta continua de árvores verdes o dia inteiro. Esta gente parece miserável mas eles são efetivamente mais felizes que os europeus, ignorando as curiosidades e as comodidades supérfluas que na Europa se adquirem com tanto trabalho; passam elas sem pensar nelas (...) A terra lhes fornece os elementos necessários à vida (...) A pesca é muito abundante nas inúmeras enseadas da Ilha e da terra firme, onde se pode comodamente pescar. Sendo o clima muito bom e saudável, o viajante também observava que para se curarem das poucas moléstias possuem também muitos remédios naturais além de plantas aromáticas e árvores frutíferas apreciáveis.*⁴⁶⁵

Tratando dos motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil, em *A Visão do Paraíso* Sérgio Buarque de Holanda assinala que o Brasil quinhentista tinha suas terras vistas pelos cronistas viajantes menos como paradeiro e mais *como trampolim para novas e audazes aventuras*. Todavia, o que o historiador brasileiro coloca em relevo neste livro escrito em 1959 diz respeito aos mitos geográficos que idealizaram a paisagem e seus habitantes, presentes numa longa tradição que fundamentou boa parte do empreendimento colonial. Propícia ao restabelecimento de enfermidades, essa geografia paradisíaca que

⁴⁶² Ibidem. p. 40.

⁴⁶³ Ibidem. p. 45.

⁴⁶⁴ Ibidem. p. 42.

⁴⁶⁵ HARO, Martin Afonso (org) **Ilha de Santa Catarina, Relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1990, p. 23 a 27

antecedia mesmo os portugueses, servia também como moldura para as perspectivas de deslumbramento, especialmente de certos portos e ilhas, imagem do lugar farto e ermo, refresco e recreio. De sua parte, ao enaltecer a Ilha na qual já nem mais residia, o descendente do Virgílio latino parecia transformar aquelas imagens num paraíso localizado cartograficamente, transformado em Arcádia à maneira dos navegadores modernos, mas desdobrado como resposta aos desidérios da República. Não à toa, no período em que foi parlamentar propôs a alteração do nome da capital para *Ondina*, a sereia que desejou tornar-se humana.

Registrando sua viagem feita a Ilha de Santa Catarina quase um século antes de Virgílio Várzea, um outro viajante, o barão de Landsdorf incluía também os costumes ilhéus, assim a paisagem iria aparecer não apenas como cena ou vista ao ar livre que se impõe ao olho humano, mas como o fundo de um cenário integrado pela existência humana. Graduado em medicina, aquele viajante serviu à Armada portuguesa e às tropas inglesas, juntando-se à expedição russa que passou entre dezembro de 1803 a fevereiro de 1804 pela Ilha de Santa Catarina. Embora tenha se destacado como estudioso da natureza, observou com olhos costumbristas a Vila de Nossa Senhora do Desterro, *uma pequena cidadezinha* povoado de 400-500 casas, sendo que a sudoeste da Ilha *sente-se um bem estar geral sem que haja riqueza (...) os moradores da província são atenciosos, cordiais e expansivos, reina muita hospitalidade e vida social. Á noite, reúnem-se em grupos de pequenas famílias onde, segundo o costume bem português, dançam, riem, fazem gracejos, cantam e brincam (...) A música é expressiva, agradável e contagiante (...) O vestuário de ambos os sexos é europeu.*⁴⁶⁶ Interessante observar que é deste viajante a versão de que havia *um grande número de criaturas abandonadas, nuas, deitadas frente às portas de ruas laterais e oferecidos à venda*, bem como o depoimento de que a riqueza era avaliada pelo número de escravos, além do fato de que diariamente havia *a prática de lavar os pés à noite antes de ir para a cama* e de que, em sinal de opulência, *as pessoas mais favorecidas tinham as unhas compridas e costumavam andar pela cidade em cadeirinhas conduzidas pelos escravos.*⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Ibidem. p. 163

⁴⁶⁷ Ibidem. p. 165 a 168

Num movimento pendular que ora se inclinava para a ênfase do lugar na definição das relações sociais e ora se inclinava para as particularidades humanas como definidoras de lugar, a literatura regionalista retomaria à operação de leitura das paisagens e costumes. Assim, José de Alencar via *O Gaúcho* e depois *Os Emboabas*, Visconde de Taunay falava de *Inocência* e Franklin Távora de *O Matuto*, Alceu Amoroso Lima escrevia sobre *O missionário* e Afonso Arinos *Os jagunços*. Reinventando a Arcádia idílica, no último quartel do século XX muitos intelectuais e artistas afirmariam os elementos constitutivos da nação. Desse modo, quando escreveu *Os Sertões* Euclides da Cunha inscrevia-se numa longa tradição, mas procurou se distanciar da idealização para se aproximar de uma leitura mais realista e documental, referenciada pelo olhar do jornalismo investigativo e implementado pela leitura da decadência social. Não se tratando mais de pensar a constituição diversificada de um povo espalhado sobre um vasto território, a situação nacional era abordada pelo ângulo dos lugares recônditos e indivíduos de vida rústica, distantes da cidade, posto que já não era mais o caso de pela literatura discutir o povo numa extensão territorial, mas sim sua relação de distância com as promessas políticas e os anseios nacionais.

Para analisar as combinações entre compleição racial e as injunções geográficas, Oliveira Vianna iria destacar os paulistas, fluminenses e mineiros à luz das interlocuções com Le Bon, Gobineau e Ratzel. Assim, em 1918, *Populações meridionais do Brasil* afirmaria a superioridade do tipo rural em detrimento do urbano, mais chegado ao excedente de luxo e ao intelectualismo. Em 1931, com *O Brasil Nação* Manoel Bomfim, testemunhando a crise cafeeira, retornaria ao homem rural para observar seu abandono pela *etnologia oficial brasileira* e advogar pela igualdade racial, a instrução pública e uma política reforma agrária. Contrariando as ênfases regionalistas, Paulo Prado apresentaria seu *Retrato do Brasil* em 1928, salientando a melancolia herdada dos primeiros povoadores e a luxúria e a cobiça como causa relevante para explicar o desenvolvimento desordenado. Se no entorno do século XX o médico Nina Rodrigues argumentava pela inferioridade racial dos negros, índios e mestiços, em 1954 o psicólogo Dante Moreira Leite contrapunha o sertanejo euclidiano ao caboclo de Monteiro Lobato e lembrava sua retomada por Menotti Del Pichia com *Juca Mulato*, os poemas de Ricardo Gonçalves, *Ipês*, publicados em 1922 e os contos de Valdomiro Silveira em 1920, *Os Caboclos*. Como um regional-local que não

cessava de retornar como resposta à modernidade, a Arcádia era vista por muitos destes teóricos pela sua parte mais pedregosa e ignorada, apocalipse que invadia o território do Éden. Eis então que, de Euclides da Cunha no início do século XX a Sérgio Buarque ao findar a primeira metade, seguiam os esforços de desvelamento dessa paisagem e de seus habitantes.

6. *Ficcionar e documentar, deslizamentos em espelho.* Observando-se alguns capítulos de *Santa Catarina, A Ilha*, tal como *Praias, Comoros e Campos*, como *Ilhas e Ilhotas* ou *A Pesca* ou ainda *A Vida Rural*, destacam-se inúmeras cenas, ambientes e descrições costumbristas que já haviam aparecido na coletânea de textos intitulada *Mares e Campos* de 1895, embora agora viessem revestidas de informação jornalística e observação documental: *as praias são recantos de marinha e paisagem que fariam o encanto de aquarelas e quadros se algum artista peregrinante as quisesse um dia apanhar, os comoros se parecem com os da Espanha, Costas da África a Ásia e no Brasil nos estados do norte e no Rio Grande do Sul.*⁴⁶⁸ Destacando a paisagem idílica e bucólica referenciada pelas semelhanças com outros pontos do planeta, particularmente europeus, a ênfase recaía sobre as páginas que se pretendiam telas: *poucos lugares no globo possuirão praias tão bonitas e de um desenho mais interessante e caprichoso como as da costa catarinense.*⁴⁶⁹ Com os campos fartos, as matas ricas em material para embarcação e as pastagens amplas, a notável beleza geográfica era também uma oferta de riqueza e promessa de abundância. O depoimento de Saldanha da Gama, indicado como *um ilustre almirante*, atestaria as vantagens do lugar, particularizado na forma de um arrebalde chamado Praia do Arataca: *Tenho já viajado grande parte do globo mas é ali que desejo acabar os meus dias. E para ali virei viver, apenas me reformar. Para mim não há outro lugar, em todo mundo, mais propício à meditação e ao repouso de um homem encanecido na labuta do mar.*⁴⁷⁰

Os vícios urbanos e o descaso das sucessivas administrações, vindas da colônia até a República, encontravam seu contraponto no lugar em que viviam humildes e singelos roceiros. Quem olha esses grupos *tão descuidadamente felizes, gamando-se com sincero*

⁴⁶⁸ VÁZEA, Virgílio. **Mares e Campos**. R.J./ Fpolis: Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994, p. 115 e 116.

⁴⁶⁹ Ibidem. p 113.

⁴⁷⁰ Ibidem. p 114.

afeto numa simplicidade primitiva, inveja-os e tem vontade de abandonar para sempre o mundo consumidor e hostil das grandes capitais e deixar-se ficar sob aquela atmosfera sadia de pureza e de amor, em que a vida é como um sonho de flores numa aventura de idílio. Se em inúmeros de seus contos Virgílio Várzea introduziu poemas pela boca de seus personagens, em *Santa Catarina, A Ilha* a descrição da vida e dos costumes ilhéus surgia como a própria poesia. Depois de descrever a confecção da rede e a pesca, a vida garantida pela natureza era iluminada no cenário doméstico depois da fauna marítima e na casa do pescador. Se as atividades diurnas eram protagonizadas pelos homens, encerrada a pesca, a situação familiar se alterava, era a vez do trabalho feminino. *Nessas cozinhas e varandas inundadas de peixe, há uma alegre algazarra de faina que só termina quando a última tainha é escalada.*⁴⁷¹ Mas do olhar pictórico, tal como uma tela de Castagneto ou Benedito Calixto, parece não escapar nem mesmo os varais destinados ao processo de salga dos peixes, presente no terreno de todas as casinhas litorâneas, explicitando: *Um risonho quadro de fartura no meio dessas populações em geral pobres (...) o peixe assim aberto e dependurado(...) palpita vagamente ao vento (...) enormes bandos de estranhas borboletas gigantescas, de uma cor térreo-amarelada, que pousassem ao acaso entre a verdura à frente de cada vivenda.*

Na Arcádia revisada, habitada pelos roceiros e suas famílias, movidos pelo calendário agrícola, as ave-marias e as festas religiosas, comparece a referência de *Os simples* de Guerra Junqueiro: *e toda a paisagem em redor parece mais risonha e mais viva, sob a luz branda e muito loura do sol de inverno, passando ao céu azul, sob a toadilha amorosa e sonora das cantigas rústicas e sob o trilhar meigo e festivo dos coleiros, dos tico-ticos e canários, pousando em grandes bandos rapinantes sob os amplos girais do terreno, onde branquejam cruamente à vista os vastos lençóis de polvilho. As laranjeiras, chagadas a plena frutificação, apertam-se num maciço colossal de frondas entre os cafezeiros e bananeiras, estrelando de pomos de ouro as ramagens. Uma Roma capitosa de flores e frutos maduros embalsama (...)*⁴⁷²

Falando das 30 ilhas que integram o litoral catarinense e que foram visitadas por Virgílio Várzea nos tempos em que era secretário da Capitania dos Portos nos meados da

⁴⁷¹ VÁRZEA, Virgílio. *Santa Catarina. A Ilha*. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1985, p. 168 e 169

⁴⁷² Ibidem. p. 195.

década em 1880, de novo é a observação do literato que se destaca. Assim ao registrar um recanto da Ilha do Arvoredo comenta: *diz a tradição que existem gravados em pedra alguns caracteres indicando o conteúdo de avultados segredos*.⁴⁷³ Já na Ilha dos Franceses a descrição iria definir as referências latinas que em muitas ocasiões posteriores se apresentam na sua ficção: *De uma paisagem encantadora e cercada de altos rochedos, dispostos com suprema arte pela natureza (...) dir-se-ia um desses pequeninos torreões do arquipélago de Odisseu, onde deusas e ninfas olímpicas viviam, em tempos lendários, perenamente felizes, vendo passar no mar largo as frotas de velas de púrpura, onde vagava toda a helena mocidade maruja, que as vezes, aí abordará para gozar seus amores, por entre maciços de mirto ou à sombra fresca das grutas*.⁴⁷⁴

Ao comentar sobre o *inexplicável abandono das fortalezas* destacaria sua importância e necessidade para a defesa nacional. Depois seria a vez de referir a Ilha de Anhatomirim, sinistro palco de execuções florianistas, nos quais o escritor da várzea perdera inúmeros conhecidos e correligionários,⁴⁷⁵ mas é no capítulo final denominado *A vida rural* que a sua bagagem político-institucional e os propósitos de sua escritura aparecem de modo mais engajado e articulado à vida nacional: *a agricultura, no Brasil estaciona-se ainda em métodos embrionários (...) a lavoura nacional se depaupera. Embora enalteça o belo tipo do matuto e da matuta catarinense, reclama do misoneísmo, explicado como sendo a submissão incondicional ao passado*.⁴⁷⁶ Impasse irresoluto, eis o movimento ambíguo que enaltece e lamenta os vínculos pretéritos, encontrando na geografia que o preserva um abrigo, mas também restos de um sonho alheio às causas de suas fragilidades.

Enumerando e descrevendo as principais atividades de sobrevivência através de cenas que muito guardavam de festins agrícolas, Virgílio Várzea prossegue indicando os principais produtos ilhéus. Defendendo a policultura como *uma das forças que hão de transformar dentro em pouco o pequeno mas frutuoso Estado de Santa Catarina num dos mais prósperos e invejáveis da República*,⁴⁷⁷ observa este tipo de produção ameaçada pela monocultura cafeeira. Em tempos em que o jogo político partidário começava a se delinear

⁴⁷³ Ibidem. p. 145.

⁴⁷⁴ Ibidem. p. 156.

⁴⁷⁵ Ibidem. p. 153 a 155.

⁴⁷⁶ Ibidem. p. 178 e 179.

⁴⁷⁷ Ibidem. p. 223.

com a articulação entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, naquilo que mais adiante ficaria conhecido como a *política do café-com-leite*, o ignoto escritor compreendia que *dessa superposição de causas perturbadoras de nossa emancipação econômica e de sua agravação progressiva provém o fato de termos sido até hoje uma nação de consumidores em que a produção quase exclusiva do café não dá para saldar nossos compromissos internacionais.*⁴⁷⁸

2 -Eu sou de lá, mas eu não estou lá. O espaço como deriva

Conhecedor das viagens efetuadas por Dante Alighiere, o personagem de James Joyce, chamado Stephen Dedalus, justapunha a visão do mar glauco e esverdeado à imagem da mãe e seus estertores biliosos no leito de morte, perguntando a partir desta cena: *quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro?* Recusando tanto a chave da substância artística como da subjetividade sedentária, é a partir deste problema que Didi-Hubermann articula a legibilidade da imagem como algo que se impõe *um diante e um dentro* da relação corpo-espaço. Discordando da verdade tautológica dos minimalistas, o historiador francês afirma o espaço menos como *uma categoria ideal de entendimento* e mais como *algo que portamos diretamente na carne*, que não só constitui o mundo, mas que também *aparece como um encontro, quando as distâncias objetivas sucumbem*, posto que *proximidade é também distância.*⁴⁷⁹ Talvez seja esse o sentido da palavra *anteojo*, usada por Borges em diversos de seus textos. Em todo o caso, os latinos chamavam *adynata* a figura de retórica cujo sentido remetia também ao de *impossibilia*.

Persistindo no recurso de examinar as páginas de um atlas, reconhecendo na literatura um espaço de afecções e *impossibilias*, neste item comparece a coletânea de contos publicada por Virgílio Várzea no mesmo ano da morte materna, 1904, reconhecendo a temática da perda e da ausência como uma questão de lugar. Desde logo a relação com a sobreposição de imagens coloca a paisagem e a mãe, como dois lutos que se encontram e se

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 223.

⁴⁷⁹ DIDI-HUBERMANN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: **O que vemos, o que nos olha**. S.P.: Ed. 34, 1998, p. 246.

relacionam num só, espécie de paisagem com neblina onde o corpo deriva sem jamais alcançá-la, posto que está sempre atrás ou adiante dela. Assim, a coletânea *Histórias Rústicas* remete a uma distancia-proximidade e uma presença-ausência através da dor e da morte como uma ferida sobre o irreparável, ao mesmo tempo destino e sideração, queda e elevação cósmica. Examinando as figurações literárias do ignoto escritor encontra-se o emigrado que se assume como leitor de um *tempo-será*, além dos enquadramentos em que as cenas e paisagens, ora se pretendem como mapa sintético e preciso, ora como janela idealizada e harmoniosa e cuja solução resulta em recurso semelhante ao das *cartes de visite*. Por fim, incide a compreensão sem consolo nem desespero de que a natureza humana não tende para a felicidade, sendo uma questão de acaso o que determina as vitórias e as derrotas, os ganhos e as perdas.

1. Uma distância que jamais se alcança e uma paisagem que sempre retorna. Assinalando uma recorrência, *Histórias Rústicas* é uma coletânea que possui o mesmo título de um conto que pertencia a *Mares e Campos*, publicada nove anos antes. Embora empregando o singular, *História Rústica* foi escrito no Rio de Janeiro em 1892 e aparece na coletânea de 1895 contando a história de um homem trocado pela mulher amada que retorna bêbado e perturbado no dia de seu casamento. Quando volta para casa, seu vazio e solidão são imensos, a natureza inerte e muda é sua maior testemunha e nada pode dizer o tamanho de seu sofrimento. Assim o que se destaca é uma espécie de dois lados de um mesmo vazio: o da perda da mulher amada instalada pela distância intransponível e definitiva e o contraste do drama com a imensidão cósmica, tornada uma espécie de parâmetro para relativizar as demais grandezas. Por sua vez, os 25 contos publicados em 1904 oscilam de um lado, entre as lembranças felizes da infância ou as evasões temporais e, de outro, as cenas repletas de intensidade emocional ou de desastre.

Em todo caso, situações de arremesso e exterioridade onde se reconhece a emergência dos protagonistas e enredos através de procedimentos produzidos pela rememoração ou contemplação. Perene e grandiosa, indiferente e soberana a natureza atravessa e persiste todo destino humano, ultrapassando a especificidade da topografia local. Entre o estático e o dinâmico, alegrias e fatalidades prosseguem sendo narradas como pinturas ou como se um fotógrafo tivesse recolhido do vivido as imagens que pretendia

reter das coisas que não mais sobreviveriam. Assim nestas ficções, espreita também um olhar documental à maneira de uma lição de Heródoto, historiador que registrou os acontecimentos para que os mesmos não se perdessem, elevando e glorificando as ações humanas, transfigurando os enredos mundanos e misturando-os ao fabuloso. Nas figurações varzeanas sobrevivem os tipos litorâneos e pescadores, cuja dimensão de extraordinariedade é alcançada através da felicidade ou desastre, assinalando alusões pelas voltas e desvios que remetem ao vivido e testemunhado quer na infância, quer no caso das festas do calendário junino ou da liturgia cristã, quer nos tempos de marujo, desdobradas pela imaginação, tal como a viagem num navio negreiro, as expedições bandeirantes ou a fuga dos amantes numa canoa, bem como nas cenas recolhidas desde os tempos em que o escritor fora Secretário da Alfândega. Enfim, a marca principal desta publicação parece contemplar um caráter auto-biográfico como lembrança que cintila no passado, sobrepondo-se a um futuro que ficou irresoluto e suspenso num tempo de juventude e confianças, afeições e certezas.

Por sua vez, dois regimes de verdade permitem pensar a relação de Virgílio Várzea com o espaço. De um lado estaria Gaston Bachelard (1884-1962), leitor Kantiano da dimensão do nomênico e do fenomênico e também leitor das distinções feitas por Heidegger entre natureza e fenômeno. Em tempos de pós-segunda guerra este filósofo francês procurou responder como, apesar da adversidade da vida, um homem poderia se tornar poeta. Entre as muitas reflexões produzidas e assentadas na leitura ontológica e em conformidade com a matriz fenomenológica, estão as que consideram o devaneio como potência criativa. Tanto em *A Terra e os devaneios do Repouso* como em *A Terra e os devaneios da Vontade*, o autor reconhece uma curiosidade infantil que persegue a felicidade criadora e que, no caso do artista, persiste por toda a vida. Já em *A Poética do Espaço*, partilhando com Merleau-Ponty a idéia de que toda existência é espacial, reconhece a topologia como um espaço vivido: *Nossa alma é nossa morada*.⁴⁸⁰ Em sua fenomenologia da imaginação poética, reconhece a imagem do *ser-lá*, que tanto abala a clareza do espaço íntimo como o vazio do espaço exterior. Neste repertório é possível reconhecer desde Xavier de Maistre (1763 a 1852) autor de *Viagem ao redor do meu quarto*, em tempos de

⁴⁸⁰ BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. S.P.: Nova Cultural, 1988, Coleção Os pensadores, p. 108 e 109.

Revolução Francesa, até o poeta brasileiro Manoel de Barros que publicou em 2003 *A Infância, Memórias Inventadas*. Em cada caso trata-se de uma compreensão que toma a interioridade humana como reservatório da substância artística e a infância como *locus* natural de curiosidade e criação. E posto que toda imaginação só se realiza no espaço fazendo proliferar seus sentidos, a imaginação artística é um modo de buscar o âmago das coisas, sendo que a intimidade mais profunda é aquela que retorna à mais absoluta proximidade materna.

No outro regime de verdade estaria Maurice Blanchot (1907-2003), particularmente através de *O espaço literário* (1955) e *A conversa infinita* (1969). Para este escritor a linguagem poética implica numa fala errante que, tirando as palavras do curso do mundo nada representa e nem revela, caminhando sob a suspensão temporal e para um infinito que coincide com lugar nenhum. Não sendo expressão de subjetividade, é antes extravio de si, experiência limite que diz o que não pode ser dito, porque o que é desaparece no que o nomeia. Sendo a palavra literária apenas uma forma de afirmar o próprio vazio, falar é a última chance que resta para dizer o que não se pode compreender. E posto que dizer não é ver, toda visão é invisível e toda palavra apenas contorna o que jamais pode ser tocado, embora não cesse de retornar. Neste repertório estariam de Mallarmé a Kafka, de Joyce a Bataille. Circundada pelo deserto, para cada um destes autores a linguagem aparece como trânsito, operação de ausência e separação, distância em relação ao silêncio.

Contornando tanto a experiência interior da criação artística como a experiência exterior da linguagem literária, um outro escritor remete ao jogo ficção-documentário. Quando publicou *Paris é Uma Festa* no começo dos anos 60, Ernst Hemingway (1899-1961) registrou nas páginas iniciais que *se o leitor preferir, considere este volume como um trabalho de ficção. Seja como for, ficção ou não, há sempre a possibilidade de que lance alguma luz sobre aquilo que foi escrito como matéria de fato.*⁴⁸¹ Assim se para o autor escrever significa documentar o verdadeiro como o que foi um dia vivido, este agora pertence ao inexoravelmente perdido. Ambientada em Paris nos anos de 1921 a 26, sua narrativa começa com um escritor que inicia um conto que se passa em Michigan. Recurso especular, de quem na realidade estaria entre Idaho, Espanha e Cuba em tempos de pós-segunda guerra enquanto escrevia o romance. Tomando a matéria literária em que nada

⁴⁸¹ HEMINGWAY, Ernst. **Paris é uma festa**. R.J.: Bertrand Brasil, 2005.

acontece, sem brilho e nem enredo, cujo desfecho é irrelevante, destaca-se não os grandes acontecimentos, mas as vivências solitárias narradas em caráter de semi-documentário e de semi-confidência do escritor-narrador. Recorrendo mais à remissão do que à transfiguração, a ênfase recai sobre a impossibilidade de pertencer a um lugar. Quando estava em Paris voltava-se para a América, quando estava na América voltava-se para a Europa da juventude, escrevendo sobre Paris. Ademais, sem desconsolo nem melancolia, o tempo pretérito parece reavivado pela perda, embora não se trate de uma promessa não cumprida, mas de um sentimento onde o escritor espera com otimismo algo tão indefinível e compensador como o êxito literário. Ocorre que a impossibilidade de Hemingway é também uma questão de *impossibilia* ou *adynata*, figura de linguagem que remete ao desejo e à impossibilidade de dizer, *anteojo* diria Borges problematizando o visível, questão do que atravessa o olhar e que se coloca entre *diante* e *dentro* da relação corpo-espço, como diria Didi-Huberman.

De volta ao ignoto Virgílio, interessante observar seu esforço de retorno ao espaço natal através da via literária, mas inversamente proporcional aos vínculos familiares e profissionais que assumia no Rio de Janeiro. Particularmente em *Histórias Rústicas* embora se situe em paisagens bem específicas, não as toma predominantemente como temática, mas como cenário que remete a uma outra dimensão, alhures a seu conteúdo, colocando um *lá* singular e intransferível que remete sempre ao mais adiante, que jamais pode ser alcançado e nem se deixa tocar. Voltando sempre e apenas pelo recurso da literatura à terra em que nascera e passara a infância e parte da juventude, porém lugar que parece cintilar como mais completa e perfeita Arcádia já habitada.

2.Imago-Mundi, dos desidérios às siderações. Se *imago* remete às margens como sombra ou visão que aparece sobre aquilo que um dia foi, *mundus* é uma palavra cujo sentido não é menos impreciso. Seu conteúdo etmológico remete aos corpos celestes no firmamento, mas também acolhe o globo terrestre, os adornos e as jóias femininas. Ou seja, como um imenso oceano que tudo incorpora desde o próximo e delimitado até o firmamento, trata-se de preencher a distância e o estranhamento com uma visada, envolvendo o espaço que compõe tanto o supra como o sublunar como máscara que cobre e tampão que retém o *horror vacui*, que tudo acolhe do sideral ao desidério mais pueril.

Assim, merece destaque o conto datado de 1903 e intitulado *Marujos*, em que o protagonista, em meio as rotinas seguidas da viagem, recebe a notícia da morte da mãe: *Essa perda esmagadora, quando já de volta à Pátria, tornara-o estranho e indiferente para todo o resto da viagem, pusera-o de modo sombrio e desolara-lhe inominadamente a alma.*⁴⁸² Assim, a mãe e a terra natal doravante se justapõem como imagem de perda e deslocamento, espécie de des-território. Riscos da vida viajante, num outro conto não datado e intitulado *Triste Carta*, este objeto retorna como instrumento de desvio que esmaga e perturba o percurso, dando conta de que durante a ausência do marujo a mulher amada casara-se com outro. Enquanto a treva e a brisa traziam o sentimento inexprimível da perda, o destinatário *rompeu a chorar outra vez, diante do imenso oceano e sob a grandiosa abóboda do firmamento, aquela hora e como nunca resplandecente de estrelas.*⁴⁸³

Retornando ao problema das perdas que ocorrem e afetam as viagens, em 1903 Virgílio Várzea escreveu um conto intitulado *O pequeno a bordo*, cuja cena transcorria num navio em viagem pela costa norte da África. Um jovem se aproxima da amurada para sacudir os restos de alpiste da gaiola de um *lindo canário belga trinador que saltitava alegremente, cor de ouro e cor de sol,*⁴⁸⁴ quando um balanço brusco do casco derrubou a gaiola no mar. Então ele se *jogou audazmente aos vagalhões, sem ao menos tirar o grosso jaquetão que vestia.*⁴⁸⁵ Mas nem o jovem pegou de volta a gaiola e nem os marujos que tentavam acudir o afogamento do dono do canário conseguiram evitar o desastre. Apesar da tristeza que se abateu sobre os testemunhos daquela cena banal e desprevinida, prevalece a plenitude, o silêncio, o mistério, enquanto a noite descia cerrando tudo e a lua chegava com *sua luz nevoenta cobrindo a imensa solidão do mar.*

Neste jogo de proximidade-distância registra-se em 1891 um conto intitulado *Na Bretanha* onde o esplendor da natureza é testemunhado por uma jovem que contempla as ruínas cobertas de vegetação de um cenotáfio em homenagem aos novecentos cidadãos fuzilados em 1793 sob o comando de Tallien. Sob o *esplendor do luar, Magdalena e a preceptora resolveram prolongar o seu passeio, avançando até o cimo do pequeno monte*

⁴⁸² VÁRZEA, Virgílio. **Histórias Rústicas**. Lisboa: Ed. Antonio Maria Pereira, 1904, p. 50

⁴⁸³ Ibidem. p. 108.

⁴⁸⁴ Ibidem. p. 117.

⁴⁸⁵ Ibidem. p. 118.

*de Loch onde uma grande cruz culminava uma torre a maneira de estranhas guaridas. A vista admirável não só guardava as vibrações dos entes passados no campo dos mártires, como também e, especialmente, assinalava o testemunho do sagrado agindo sobre a natureza para cobrir e acolher as ações humanas. Em toda a volta, para longe, o panorama ampliava-se ainda, desenrolava-se em planos sucessivos, em painéis variados e estranhos, de um claro escuro gigantesco, inaudito a Rembrandt.*⁴⁸⁶ Eis a fenda que remete a duas reflexões de Jean Genet. Na primeira, falando do pintor holandês, o escritor francês assinalou as inquietações de um artista que despersonalizava seus modelos retirando deles os traços de identidade capazes de produzir peso e realidade, sabendo que a verdade sempre lhe escapava e que esta só poderia ser apreendida por uma estranha revelação em que o passado e o presente se equivalem: *Nenhum homem era meu irmão, cada homem era eu mesmo, mas isolado temporariamente na sua casta particular.*⁴⁸⁷ A segunda reflexão do mesmo autor volta-se para o escultor Giacometti em seu desejo de descobrir essa ferida secreta de todo ser e mesmo de todas as coisas. Experiência em que a beleza se coloca como ferida e fissura que cada um preserva oculta ou exposta e que produz uma busca *bem próxima desse terror e de um fascínio quase tão grande.*⁴⁸⁸ Operação especular em que Jean Genet parece compreender Rembrandt e Giacometti como encontro de uma renitência: *Sendo o que sou e sem reservas, minha solidão conhece a sua.*⁴⁸⁹

Retornando à ferida causada pela mais absoluta perda, observando-a em sua dimensão irreparável e sua equivalência na ordem cósmica, encontra-se na coletânea *Histórias Rústicas* um pequeno conto intitulado *Enterro no Sítio*. Ao invés de viagem, a tranqüilidade do meio dia, sob o aroma delicioso das flores e as frescas e penetrantes exalações de verdura, onde quatro meninos *tristes e silenciosos* carregavam um pequeno caixão *dentro do qual vai deitada uma criaturinha loura, fria, inerte, de seis meses mais ou menos, sorrindo vagamente na sua imobilidade de morte infantil, bonita parecendo viva, com os olhinhos semi-cerrados como pela intensidade da luz que lhe bate o primo.*⁴⁹⁰ O enterro vai acompanhado do coveiro que carrega como bagagem sua enxada e a tampa do caixão, enquanto a vida prossegue, exuberante no seu estado vegetal e animal e *um sol*

⁴⁸⁶ Ibidem. p. 172.

⁴⁸⁷ Ibidem. p. 52.

⁴⁸⁸ GENET, Jean. **Rembrandt**. R.J.: José Olimpio, 2002, p. 13

⁴⁸⁹ Idem. **O ateliê de Giacometti**. S.P.: Cosac & Naify, 2001, p. 95.

⁴⁹⁰ VÁRZEA, Virgílio. op. cit, p. 140

glorioso e resplandecente enche toda a paisagem. O calor abafa. Interessante observar que embora se trate de um cortejo há na descrição da cena uma espécie de enquadramento pictórico, como se tudo estivesse na sua forma mais estática e completa.

Associada a esta cena, pode-se remeter a Courbet em 1849, quando pintou um quadro de 3,14 por 6,63 metros, intitulado *Funeral em Ornans*. Se num primeiro relance a cena lembra a solenidade de um enterro, tal como na cena maneirista *O Enterro do Conde Orgaz*, de El Greco, nesta outra tela aparecem quarenta e seis figuras a acompanhar os momentos finais do cortejo fúnebre de uma aldeia, cujos tipos gordos, avermelhados e comuns aparecem menos sob o enfoque do culto à fealdade e mais para documentar uma realidade que se autonomizava da beleza, possibilitando que a documentação do trivial assumisse a condução do acontecimento histórico. Fenômeno estético que se ampliaria como a fotografia e se desdobraria mesmo entre os artistas americanos, tal como Thomas Eakins, cujas telas dos anos de 1880 foram aprimoradas pelos enquadramentos e detalhes fotográficos, interessado na combinação científica e artística, *best document the combines aesthetic, analytic, and utilitarian nature of his exploration*⁴⁹¹

No caso de Virgílio Várzea, embora todo um esforço seja feito no sentido de olhar o que afeta sob a precaução do distanciamento descritivo, considerando a renitência do desfecho ao longo dos contos, constata-se a fatalidade avassaladora de destino particular em contraste com a imensidão cósmica. O enquadramento cênico, tal como uma fotografia trataria então de abordar estas duas grandezas, ao mesmo tempo problematizando o que vê-diz e o que é visto-dito. Dos desidérios para as siderações, é como se o ponto fixo sempre desviasse da precisão para a perfeição, da réplica para o infinito, atravessando de modo oblíquo o próprio desfecho literário que sempre retorna sem nunca se fazer alcançar, enquanto assinala o caráter irredutível da re-apresentação do vivido.

3. *Entre janelas e mapas, as figurações de um emigrado.* Num pequeno conto intitulado *No mar*, um barco desliza pelas águas tendo de um lado a visão dos *contornos recortados de montanha, esfumados na poeira azul da distância, erguiam relevos extensos e melancólicos na nubente explosão do acaso*.⁴⁹² Pelo lado da popa, *longe recuando, a*

⁴⁹¹ SEWELL, Darrel (org) **Thomas Eakins**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, p. 257

⁴⁹² Virgílio Várzea, op. cit., p. 125.

*brancura da fachada da igreja de Canasvieiras fazendo surgir na nossa imaginação de emigrados o viver feliz e cantante de outrora*⁴⁹³ de onde emergem os engenhos *alumiados pelas candeias* e cobertos de palha e as longas noites de inverno, a desconsoladora lembrança da namorada do *tempo-será*. Na narrativa datada de 1884, o desfecho em lamento: *Que nostalgia, ó mar!*

Três pontos parecem aqui se colocar: o primeiro transborda na datação dos contos, disposta de modo a indicar que o escritor que o marujo que parte pressente a distância e a perda irreparável antes mesmo dos acontecimentos historicamente vividos pelo escritor se definirem. Tal caso aparece no conto datado de 1891 e intitulado *Na Bretanha* falando dos executados ingleses de 1793. Assim, não seria possível estabelecer uma relação direta com os executados de 1894 em Anhatomirim, posto que se trata de um texto anterior, embora o mesmo permitisse suspeitar de sua intuição. Ou seja, os acontecimentos narrados anteriormente parecem dar o peso ao vivido que os sucede, apesar de que as datas pudessem ter sido alteradas para aumentar o impacto deste efeito, fazendo elas mesmas parte do artifício narrativo que afirma as coisas fingindo-as de vidências intempestivas e anacronicas. O segundo aspecto remete ao enquadramento da paisagem mediada por um espaço líquido e deslizante, tal como as lembranças da mãe, da infância, da amada. Menos associada à paisagem este seria somente um pretexto ou cenário para problematizar as ações humanas, ou seja, o *tempo-será* aparece então como um acontecimento ou hecceidade,⁴⁹⁴ *espaço de afetos, mais do que propriedades*, espaço intenso ao invés de extenso, menos espaço liso como os ventos, as qualidades táteis, o deserto ou o gelo. O mar *arquétipo de todos os espaços lisos* mas o que se tornou estriado na medida de sua ordenação cartográfica mas que volta a tornar-se líquido de novo quando considera o multidirecional e o escorregadio pela operação da memória, deixando de ser controlado pelo olho e tornando o global local e o local absoluto.⁴⁹⁵ A partir desta justaposição e dos efeitos de ultrapassagem, chega-se ao terceiro ponto a partir do qual o olho realiza os enquadramentos, meio caminho entre o retrato fotográfico que se promete réplica e a paisagem romântica que se apresenta como simulacro.

⁴⁹³ Ibidem, p. 126.

⁴⁹⁴ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. S.P.: Ed. 34, 1997, p. 185.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 205.

Analisando o que vem a ser o mundo retratado pela experiência visual, o historiador da arte Ernst Gombrich remete à emergência desse fenômeno no renascimento, através de duas maneiras como a verdade da representação foi considerada. De um lado estaria a pintura italiana, alicerçada sobre preceitos da sinceridade cativante e da *cosa mentale*. A obra seria então, como uma janela iluminada pelos olhos do artista e emoldurada pela busca idealizada da totalidade harmônica e da prescrutação perfeita. Do outro lado, estariam a pintura setentrional, principalmente holandesa, alicerçada tanto pelo auxílio das lentes telescópicas e microscópicas, como pelos conhecimentos cartográficos que consideravam o mundo projetado na superfície plana como algo concreto e identificável, síntese do verídico e cujas ilustrações eram mais descritivas do que narrativas. Todavia as lentes seriam consideradas o instrumento mais adequado para preservar a fidelidade às aparências e possibilitar a leitura do livro da natureza em suas múltiplas superfícies e identidades diversificadas. Diferentemente da *lux* italiana, a questão era o *lumen*, brilho próprio que incide sobre os objetos e emana a partir deles. Assim, o olhar artístico do europeu setentrional considerava menos a *pictora* como projeção do olho e mais a *imago rerum*, propriedade exterior ao olho.⁴⁹⁶

Situados no caminho entre a janela e o mapa, estariam os retratos fotográficos no Brasil da segunda metade do século XIX. Seu padrão seguia conforme as *cartes-de-visite*, sendo adotado do mesmo modo e com as mesmas características tanto nas cidades européias, como americanas, adequando-se às possibilidades técnicas e às convenções do cenário e das poses de estúdio, por sua vez desdobramento das poses pictóricas. Quanto às fotografias de paisagens, embora sofrendo as injunções técnicas combinadas à tradição da pintura paisagística, estas fariam realçar as visadas locais, a partir de uma poética que não tomava nem a beleza nem a atração pelo assombroso. Seguindo o gosto mediano e o filão comercial, o choque e a denúncia seriam substituídos pela surpresa agradável e admiração encantadora. Por sua vez, tal princípio também valia para os retratos, indicando pelos rostos e gestos, roupas e apetrechos os modos e tipos particulares, tanto como os detalhes geográficos e arquitetônicos deveriam indicar as características e particulares de cada lugar.

⁴⁹⁶ GOMBRICH, E.H. El espejo y el mapa: teoría de la representación pictórica. In: **La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Madri: Ed. Debate, 2000.

Curiosamente o mesmo princípio destas fotos-postais, muito usadas como *souvenirs* para fins de coleção, valeria para as pinturas no início do século XX, posto que as exposições mais bem sucedidas seriam aquelas cuja ênfase recaísse sobre os tipos físicos e costumes da população rural, além das paisagens naturais que, junto com as marinhas, teria predomínio sobre os ambientes e cenas urbanas. É o caso, por exemplo, de Almeida Jr (1859-1899), aluno de Victor Meirelles e contemporâneo de Rodolfo Amoedo, que ganhou uma bolsa de estudos do Imperador quando este visitava sua cidade natal, Itu, e foi estudar na Europa, sendo aluno de Cabanel de 1876 a 1882. Porém, a partir de 1890 a temática da vida rural e do caipira desponta, sendo surpreendentemente acolhida pela burguesia paulista, proveniente da economia cafeeira e sensível à modernização urbana e instalação de conforto doméstico⁴⁹⁷. Indicando aquilo que Simon Schama denominou de nostalgia do campo, um cenário de Arcádia redesenhada adornava as paredes como paisagem idealizada e cintilante daquilo que se distanciava das exigências cosmopolitas. Eis os impasses do escritor da várzea: como imagem literária que se aproximava do recurso fotográfico e das pinturas demandadas pela nostalgia rural, seus escritos pareciam prometer a precisão sintética do mapa, mas visavam igualmente a paisagem mais perfeita vista da janela, deslindada pelas figurações do destino mas iluminada com os afetos acentuados pela distancia e atenuados pela perda.

4.A *vida é luta, a felicidade é exceção*. Ao prosseguir refletindo sobre a sensibilidade comum que permite relacionar pintura e literatura, observe-se dois contos escritos em 1896, cujos enredos sobre amores e amizade abordavam também festas locais como o fandango e de brincadeiras como boi-na-vara. Um deles intitulado *Velha Paixão* trata do enfrentamento entre um animal e seu domador: *o boi, num furor possentíssimo e açulado pelos gritos do povo, arremetia cegamente para todos os lados e por fim voltava-se todo para o cavalo de Israel (...) ele atirou-lhe seu laço, apanhando-o pelos chifres, e disparando para a frente foi abarcar adiante (...)*⁴⁹⁸ O texto assinala a luta em nome de uma paixão que se esclarece somente ao final da narrativa quando após o jantar, as rezas e o baile, o triunfo do domador orgulhoso alcança uma jovem, deixando-a inteiramente

⁴⁹⁷ AMARAL, Aracy. *A luz de Almeida Jr*. In: Amaral, A. & Lourenço, Maria C. F. **Almeida Jr, um artista revisitado**. S.P.: Pinacoteca do Estado, 1999.

⁴⁹⁸ VÁRZEA, Virgílio. op. cit, p. 160.

apaixonada. História recôndita de amor cortês, reciclando a dama pela matuta e o cavaleiro pelo herói anônimo, contente com seu troféu.

A história que encerra a coletânea chama-se *A morte do domador*, começa num domingo na propriedade de um velho tropeiro que adquire dois cavalos novos e um potro chucro a ser domado em espetáculo para os roceiros. Um domador é escolhido, o espetáculo assistido com expectativa e vibração pelos habitantes da freguesia e também pela noiva orgulhosa que assiste da janela seu noivo destemido. A tensão humano-animal se destaca desde a luta para encilhar e depois montar. A primeira tentativa é bem sucedida: *O povo entusiasmado, rompeu numa aclamação (...) O Miguel firme e forte na sela, apesar das negaças do potro que não parava um instante, malhava-lhe o relho à cabeça e metia-lhe as esporas no ventre que escorria sangue (...) mas o animal não parava, o olhar em brasa, a boca espumante, lacerada aos cantos pelas laçadas das rédeas arrochando-lhe os beijos (...)*⁴⁹⁹ Quando voltou a montar no meio da tarde, a surpresa fatal: *uma arrancada terrível para algum lado perigoso (...) o potro atirou-se qual raio pela íngreme ladeira pedregosa (...) E desceram à grotta, a suspender o corpo que estava ainda quente, o pescoço caído, uma grande brecha na fronte.*⁵⁰⁰ De nada adiantaram os socorros dos amigos, a arnica ensopada no pano, a chegada do padre. Depois do último suspiro, o desespero da noiva: *Ai, que ânsia! Ai que ânsia, meu Deus!* Enquanto um agrupamento perseguia o animal para matá-lo a tiro, *um clamor perdia-se ao longe, na extensa paisagem serena, como um eco prolongado de desolação.*⁵⁰¹ Assim, tragada pelo anoitecer, termina a história de amor e coragem, desejo de glória e vingança, compaixão e insânia. Era como se tudo fosse restaurado pela ordem cósmica que seguia seu curso, soberana e imutável, indiferente ao êxito como às desventuras e desgraças humanas.

Importante assinalar que o tema da luta do homem com as forças da natureza marcou igualmente a pintura realista, tal como aparece em Winslow Homer (1836-1910), considerado o principal representante desta gramática entre os norte-americanos. Contemporâneo de Whistler, foi repórter ilustrador durante a guerra civil. Destacando-se como pintor paisagista desde os anos 60, aprimorou-se em cenas junto ao mar. Dos anos de 1880 em diante suas pinturas passaram a enfatizar o poder e a solidão deste ambiente,

⁴⁹⁹ Ibidem. p. 195.

⁵⁰⁰ Ibidem. p. 198.

⁵⁰¹ Ibidem. p. 200.

destacando a presença humana em confronto com as forças da natureza. Pintor-narrador freqüentemente relacionado à intensidade plástica, suas cenas litorâneas e marítimas sugerem um protagonista com o mesmo temperamento forte e destemido do caubói. É o caso de *A Corrente do Golfo*, datado de 1899 e medindo 0,73 x 1,24 metros, hoje pertencente ao Metropolitan Museum de Nova Iorque.

Sobre esta mesma luta, posteriormente Hemingway abordaria os desafios fosse no espetáculo das touradas, como em *O sol também se levanta*, em 1926 ou *Morte na Tarde*, 1932, fosse a caça aos grandes peixes, como em *O velho e o mar*, de 1952. Premiado de um ou punição de outro, o animal e o humano põem-se a lutar com todas as forças da natureza, assemelhando-se em obstinação e riscos. Depois de muitas horas segurando a linha do peixe que sustentava a isca sem que pudesse içá-lo e sendo por ele conduzido, deixar abater o velho pescador pensa: *gostaria de poder alimentar o peixe (...) mas tenho de matá-lo e devo me fortalecer para fazer isso (...) É um peixe enorme e tenho de dominá-lo. Não posso deixar que ele compreenda a força que possui, nem o que poderia fazer se aumentasse a velocidade.*⁵⁰². Considerando a narrativa em que o domador vence e depois aquela em que perde, o descendente do antigo Virgílio parece ter compreendido que é uma questão de acaso a bravura que definirá um dos lados.

3 – A ordem compósita das alusões e evasões. O espaço como suspensão.

Nas Ondas foi o último livro publicado por Virgílio Várzea. Editado pela Garnier em 1910, consiste numa coletânea com 18 contos, os quais além de alusões biográficas e políticas equilibram-se com evasões cronológicas e temáticas, mesclando a dinâmica dos enredos com cenas descritivas e outras de caráter mais contemplativo. Embora fosse uma publicação dedicada ao amigo de três décadas atrás, médico e intelectual simpático à causa realista, Gama Rosa, é interessante observar que a maior parte de seus contos troca os desfechos fatalistas pelos finais felizes. As cenas e paisagens que em outras coletâneas privilegiavam o sagrado de modo mais dramático retornam agora enfatizando mais os mistérios oníricos e os consolos da alma. Aos 47 anos e morando no Rio de Janeiro desde

⁵⁰² HEMINGWAY, Ernst. *O velho e o mar*. S.P.: Círculo do livro, 1980, p. 54 a 58

os 28, já havia passado pelos mais importantes jornais, tendo convivido nestes espaços com Rui Barbosa, José Veríssimo e Eduardo Salomonde. Assinalando justamente a diferença em relação a estes nomes e ambientes, pode-se observar as três epígrafes que abrem a coletânea, enfatizando os vínculos com o mar e que poderiam ser assim sintetizadas: *infinita vastidão azul que a luz e o vento animam (...) ⁵⁰³ parece um ser vivo (...) le plus riche et le plus imposant spectacle qu'il soit donné à l'homme de contempler (...) ⁵⁰⁴ vê-se a miúdo a preocupação do embarcadço; acha-se a cada passo a revelação do marinheiro. ⁵⁰⁵*

Tal identificação permitia tanto a revisitação da infância e sua proximidade marítima, como as incursões e viagens do jovem marujo, mas também lhe possibilitou assumir no ano seguinte a esta publicação o lugar de diretor da Revista da Marinha Civil. Desse modo, o passado que se perdera tornava-se ganho e os lugares intelectuais que não alcançara tornavam-se diferença. Eis a chave para compreender esta coletânea como narrativas em contra-forma, dispostas entre alusões e evasões. Face aos desastres amorosos, a compensação das cenas familiares; face ao retorno do sentimento lutuoso, as compensações dos mistérios fantásticos; face às cenas de guerra e decepções políticas, as compensações descritivas das viagens e a reescritura das cenas de outrora. Assim, de um lado o desejo de retornar pelo artifício da ficção a uma Arcádia líquida, emoldurada pelo desafio de narrar sempre do mesmo espaço mas sempre encontrar uma paisagem nova e povoada por novos enredos. E de outro, a inquietação irresoluta de quem, tentando voltar a este lugar, compreendia de que só podia apreendê-lo como neblina, atrás e adiante, mas jamais alcançável.

1. Entre ficar e partir, imersões de cabotagem. De um lado, contos que procuram transformar os enredos amorosos em parte de um desastre marítimo, reconhecendo-os como acidentes de viagem e destacando a imagem de fragmentos póstumos que cintilam pela distância espacial, seja no reino da Bretanha ou num porto da Tunísia. De outro, os encantos amorosos associados às circunvoluções da gaivota, destacando sua incursão rasante pela margem, embora agradável e segura. Imagem da irrelevância transformada em singela relíquia e que remete a uma temporalidade juvenil. Assim, num dos contos o rei da

⁵⁰³ VÁRZEA, Virgílio, **Nas ondas**. Rj/Paris: Ed., Garnier, 1910. Epígrafe atribuída a Oliveira Martins

⁵⁰⁴ Ibidem. Epígrafe atribuída a Félix Julian

⁵⁰⁵ Ibidem. Epígrafe atribuída a Ramalho Urtigão.

Bretanha manda um valido real como seu representante para buscar uma noiva e trazê-la a corte. No caminho a noiva e o representante tomam erradamente uma poção amorosa, apaixonando-se. Um dia a jovem reencontra o valido numa caçada e foge com ele. A mulher é achada e retorna ao rei e o homem perambula pela floresta até encontrar outra com o mesmo nome, casando-se com ela. Próximo da morte manda buscar a primeira, enquanto a esposa sopra-lhe que ela não virá. Tristão morre sem ver sua Isolda, mas esta chega logo em seguida, matando-se também. Datado de 1898, *Tristão e Isolda* assinala uma versão compósita entre a literatura cortesã com sua fantasia de donzela impossível e a dramaturgia sheakespereana em sua temática de desencontro e impossibilidade amorosa. Em tempos *art-nouveau* um passado medieval em terras européias combinava-se à celtomania e às cenas campestres, diluindo-se em meios ao *varandio do solar*, de onde o amante moribundo aguardava o navio que chegaria demasiado tarde, posto que, justo nesta paisagem era a morte que primeiro o encontrava.

Num conto datado de 1909, um jovem grego se estabelece num porto da Tunísia onde decide tornar-se pescador de esponja comprando uma barca batizada de *Alegre*. Aos 39 anos compra uma casa e escolhe uma jovem para casar-se. Sai a pescar esponjas e pensa logo voltar, mas é atacado por tubarões travando com eles uma luta gigantesca e desoladora até a morte. A noiva que assiste o retorno do marujo da sotéia da casa, acompanha o enterro, *rosto inundado em pranto*, assemelhando-se a uma antiga e artística estátua de mármore vinda da terra do pescador. De volta ao recurso narrativo da evasão geográfica para reencontrar na distância a temática da felicidade abortada e da viuvez antecipada, junto coma surpresa inglória e casual que interrompe os sonhos de quem sai esperando voltar num sugestivo barco chamado *Alegre* ou de quem permanece na praia com sua inútil e despercebida beleza de estátua.

Enaltecendo a sabedoria singela *A Canção das Gaivotas*, 1906, fala da vida de uma jovem e feliz matuta, seus afazeres domésticos em convívio com a mãe, a visita de conhecidos, o terço e as danças. Um dia a jovem é pedida em casamento por uma capitão antes de sua parida. Quando ele retorna, o enxoval está pronto, os dois se casam e partem num barco chamado *Boa Sorte*. A jovem deixa um conselho para as outras moças: confiar em Deus e na sorte. Recitadora de poemas-provêrbio para pedir sol e para espantar medos, lembrava um conhecido dos habitantes litorâneos: *Toda a vez que eu vejo vir / Gaivotas a*

*praiaamar/ Cuido que são meus amores / Que vêm para me levar ...*⁵⁰⁶ Remetendo ao saber popular para a observação dos bons augúrios e à favorável leitura dos presságios, a jovem assinala a leveza benéfica de uma ave litorânea, animal com o qual não se luta mas se aprende a justificar os mistérios do destino que permanece inexplicável, quer para as ocasiões de fatalidade quer para os acontecimentos benfazejos.

Em *Mar de Rosas*, 1909, um navio parte de Florianópolis para o Rio Grande do Sul. Um passageiro conhece uma bela gaúcha com quem segue encantado a viagem, conversando amenidades. Ao repararem as gaivotas, quando estavam já próximos ao destino final a moça, o protagonista-narrador observa *a vida alegre e livre das aves que nascem, amam e morrem, tranquila e suavemente, a esvoaçar sempre ao sol, sobre a costa e sobre as águas. Quem lhes não há de invejar o destino.*⁵⁰⁷ Aqui a travessia exitosa compõe-se como uma narrativa de reduzido enredo: os jovens enamorando-se no tombadilho e a contemplação da paisagem feita de água e céu. Mas a conversa próxima à chegada pode ser lida como um lapso por onde a terra natal se faz presente, reafirmando uma maneira de viver da qual o escritor não pretendia se afastar, indicando também os limites da viagem, metáfora literária e solução singular para o dilema ficar e partir. Eis o voo costeiro da gaivota, nunca muito longe do litoral, sempre lembrando o ponto de chegada, vendo as dores longe da Arcádia e próximo dela apenas os amores. De qualquer modo, uma aposta distante da solução dramática e fatal. Evasão e desvio para quem podia guardar numa frase um murmúrio: *durante um dia e uma noite, a bordo do belo Orion, por estas ásperas e revoltas ondas do sul, tornadas então excepcionalmente, em verdadeiro mar de rosas.*⁵⁰⁸

2. Dos dramas do claustro aos enigmas do súbito. Efeito especular e curiosa tática literária, o nome dos barcos referidos por Virgílio Várzea servia como uma espécie de lume para conduzir as sutilezas do conto, anunciando-lhe um sentido. Assim tematizado, o barco incarna seu destino de unidade flutuante, microcosmos a que o autor associa o claustro, espaço singular de reconhecimento e abertura para o sagrado. Todavia neste retângulo oco como uma nave, os destinos também deslizam em direção ao inesperado que acolherá seus

⁵⁰⁶ VÁRZEA, Virgílio, op. cit, p. 100

⁵⁰⁷ Ibidem. p. 318.

⁵⁰⁸ Ibidem. p. 318.

corpos num outro berço-túmulo em movimento incontido e momento sempre impróprio, onde o surpreendente se apresenta como súbito.

O luto de um comandante vivido num *claustro flutuante*⁵⁰⁹ desde que perdera a esposa para um parto mal sucedido era compensado pela companhia da filha, *Flor do Mar*, que dava nome ao conto de 1909. O protagonista fazia sua última viagem antes de aposentar-se e entregar os dotes para o casamento da jovem e passar a viver em sossegada e merecida velhice. Porém, numa ocasião de tempestade com um *turbilhão infernal de vagalhões desconstruídos e em rajadas irresistíveis*⁵¹⁰ arranca a moça sentada calmamente na gaiuta a contemplar o espetáculo, enquanto os demais passageiros se recolhiam assustados. O trajeto da barca *Bom Destino* prossegue em triste silêncio até Recife. O comandante retorna para Desterro num barco chamado *Saudade* e passa a viver com suas três irmãs idosas, mas aos depois de trinta anos ainda chorava ao lembrar o torvelinho que alterara de súbito todos os seus planos, surpreendendo-o precisamente quando pensava poder colher os frutos de todos os golpes pelos quais já havia passado.

Num outro claustro, agora o interior de uma sala, um outro personagem elabora seu luto, sob o título *Mártir Cristã*, 1893. Associando a decoração da sala à nave de um templo, o autor observa os vidros multicores das janelas góticas e os espaldares aveludados dos móveis renascentistas, a *tenuíssima poeira de treva* a cobrir os bibelôs e o *denso véu funerário* revestindo as paredes com gobelins, compondo uma visão de *desoladora solidão de Campo Santo*.⁵¹¹ Em oração, no divã adamascado, um apaixonado que perdera sua amada, mantém-se acorrentado em meio a saudades e recordações. Toda a cena permanece suspensa entre a lembrança dos sons das cítaras e a visão da via Láctea. Mas o acaso do olhar conduz a uma tela em que uma mártir cristã tem seu corpo lançado ao Tibre com as mãos amarradas sobre o peito, imagem de escultura mística que aceita o suplício em sua imperturbável serenidade. Longamente descrito, o consolo vai chegando naquele *crepúsculo invernal*. Antes da noite chegar, a êxtase religiosa completa a *via sacra purificadora*. Metáfora da criação artística e tema caro tanto aos pré-raphaelitas, como aos decadentistas e simbolistas, a mulher morta iria se visibilizar na literatura e na poesia.

⁵⁰⁹ Ibidem. p. 242

⁵¹⁰ Ibidem. p. 248.

⁵¹¹ Ibidem. p. 180 e 184.

No plano literário, a base dessa composição parece se desdobrar desde a dramaturgia elizabetana, como por exemplo no caso do *Rei Lear*, especialmente numa passagem em que este se interroga diante do cadáver de Cordélia como um cão, um cavalo ou um rato poderiam estar vivos, enquanto sua amada estava perdida para sempre, ocasião em que o poderoso homem exclama desconsolado por diversas vezes a expressão *nunca mais!* Porém não se pode negar que, abandonando a temática das deusas e musas reclinadas sobre um leito, um número maior de protagonistas mortas se encontra sob um olhar masculino desde meados dos oitocentos. De Ema Bovary, descrita em sua tumba, à rigidez fria e pálida dos cadáveres femininos de Cruz e Souza, a galeria é extensa, bem como a variedade de fatalidades do destino a que pertencem. Do mesmo modo, a percepção em relação ao fenômeno do transitório e a sensibilidade em torno do registro do *nunca mais* aparece em poemas como o de Allan Poe intitulado *O Corvo*, datado de 1845 e retorna escrito de modo enigmático num quadro do simbolista Paul Gauguin em 1897 denominado *Nevermore*. Igualmente, se inscreve no sentimento de luto trazido pela modernidade, tal como em *A uma passante*, poema de Baudelaire em cuja estrofe final se lê: *Longe daqui! tarde demais!, nunca, talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!*⁵¹²

Num outro conto narrado na primeira pessoa, o personagem varzeano é acordado por uma voz feminina que bate à porta. Ao atendê-la não encontra ninguém. *Mas bateram, falaram (...) Olho próximo, rebusco atenciosamente. E ninguém à minha janela, à minha porta, ninguém!* Incursionando pelo fantástico, a lembrança súbita de uma jovem conhecida há 13 anos na província natal. Ao sair, o protagonista narrador entra na igreja do bairro e encontra a moça e sua mãe que, depois da cerimônia, seguem em automóvel, sem que possa alcançar-lhes. Depois, quando conversava com um amigo, este lhe conta que a jovem estava vindo do sul e que iria para a Europa. É quando o sentido do conto *Milagre de maio*, datado de 1906, se completa: *devia ser assim mesmo (...) A felicidade para os artistas passa sempre como um meteoro, como um relâmpago. Surge, pulge, desaparece instantaneamente (...) Que desventura inaudita!*⁵¹³

⁵¹² BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. R.J.: Nova Fronteira, 1985, p. 345.

⁵¹³ VÁRZEA, Virgílio, op. cit., p. 235.

Ainda na mesma chave do fantástico e referenciado pelos anais da Marinha de Guerra Francesa, Virgílio Várzea dá início a uma narrativa bastante diversa de seu repertório usual, registrando uma tempestade com ciclone ocorrida em 16 de dezembro de 1846 durante uma travessia entre a Ilha de Bourbon e Madagascar feita por duas embarcações pertencentes a Divisão Francesa na Índia. Ocorre que só a fragata *La Belle Poule* retornou, mas após um mês de espera, a corveta *Le Berceau* foi avistada para alegria dos que permaneciam a sua espera: almirantes, comandantes, oficiais, marinheiros. *As imagens eram nítidas e fixas, as linhas perfeitamente desenhadas distintas (...) todos, durante muitas horas (...) puderam seguir com seus próprios olhos os detalhes dessa indiscreta cena marítima (...) em torno das ondas continuavam a ver-se massas de homens agitando-se, os braços erguidos para o céu, a implorar socorro. Ouvia-se como o ruído surdo e confuso de um grande número de vozes misturadas ao bater de remos na água (...) Ainda alguns segundos e nós iríamos abraçar irmãos arrancados a uma morte certa.*⁵¹⁴ Mas ao se aproximarem dos naufragos, os socorristas encontraram apenas *espessos ramos de grandes árvores, arrancadas pela tempestade às costas vizinhas.*⁵¹⁵ Assim se dissipou com suas 300 vítimas que jamais voltaram, a *miragem oceânica*, expressão que dá título ao conto de 1906.

3. Obstinações, distrações e precauções, o destino que tudo cobre. Se as guerras eram lidas em disfarçadas sombras projetadas através de evasões, as compensações retornavam ao reescrever as lembranças da infância. É assim que o primeiro conto que abre a coletânea *Nas Ondas* apresenta a viagem em que o protagonista, Capitão João Esteves Várzea, descrito como atlético e inteligente, voluntarioso e culto português do Minho, teimou em seguir a rota entre Recife e Rio Grande, transportando passageiros e cargas em plena tempestade. De nada adiantaram os pedidos da tripulação e nem da esposa, companheira sensata e devota que sempre o acompanhava vestida com sobriedade e elegância, para que esperasse o fim dos ventos e o perigo dos aguaceiros. Além do risco de naufrágio, o saldo foi o ferimento no pé que lhe resultou em amputação, mas também o noivado do filho mais velho, oito meses depois com uma passageira conhecida naquela

⁵¹⁴ Ibidem. p. 226 e 227.

⁵¹⁵ Ibidem. p. 227.

viagem. Aqui o que se observa é uma biografia que comparece reapresentando os pais do escritor e refazendo as leituras familiares sob as tintas da idealização. *Terrível Blasfêmia*, datado de 1905, apresenta-se então como uma obstinada luta do pai com a tempestade, ignorando as precauções e admoestações da vontade divina apresentadas pela tripulação.

Pelos cenários da cena privada e em clave bastante biográfica, em dois contos da mesma coletânea o ignoto Virgílio procurava contornar os enredos da vida pública voltando-se para particularidades destituídas de surpresa ou contemplação. Enfatizando as particularidades dos personagens historicamente considerados incomuns, retratava-os pela imaginação, tentando captar as reverberações de um outrora ocorridas nos tempos do Império. Em *A bordo do Livadia*, 1904, o Visconde de Lamare conta a Gama Rosa, que por sua vez, conta ao escritor da várzea, o encontro de D. Pedro II com o czar Alexandre II, quando ambos retornavam da viagem feita a Criméia e faziam uma comparação entre o Mar do Norte e os do litoral sul do Brasil: *Lá como aqui, as borrascas são as mais horríveis do mundo*.⁵¹⁶ A questão não seria, então, as particularidades locais mas os perigos oceânicos, conversa que prosseguiria no banquete imperial russo, onde os dois soberanos retomaram o assunto sobre as *viagens de mar, cheias de perigo, sem dúvida, mas em geral de surpresas e sensações inefáveis*.⁵¹⁷ Preferindo as temáticas inefáveis, o que o autor deixa passar é o fato de que esta perspectiva poderia ser precisamente o lapso no qual o imperador parece ter sido pego de surpresa pela chegada do novo regime, enquanto repousava com a família em Petrópolis. Igualmente, alguns anos depois o czarismo russo seria atropelado pelos ideais revolucionários. Capturados pelo impalpável, a inexorabilidade histórica se encarregaria de descerrar suas próprias brumas e cobrir tanto as distrações políticas como também as precauções literárias.

Num outro conto, datado de 1895 e dividido em quatro partes, o protagonista de *O amor de Garibaldi* avista ainda do barco as moças de Laguna e se interessa por uma delas. Em terra, procurou pela preferida até revê-la junto a uma ponte. Declara-lhe seu amor, mas o pai legalista repudia a aproximação com o farrapo. Decididos a fugir, Anita seguiria desde então ao lado do comandante, como mãe e esposa, coroando de *louros e bênçãos toda a sua vida*. De volta a questão do mar, o que se encontra é um cenário de chegada e de

⁵¹⁶ Ibidem. p. 197.

⁵¹⁷ Ibidem. p. 200.

partida, sendo o enredo travado em terras litorâneas e remetido para além de seus particularismos. Nada anuncia o fim do Império, ou a derrota do sonho federalista, tampouco os destroços da causa do herói libertário na luta pela unificação italiana ou a morte em terra distante da companheira *arrebatada pela esquadrilha farrapa*. Apenas a sugestão do idílio conjugal vivido em meio às pelepas.

4. *Das glórias e das inglórias, sob o manto que tudo acolhe*. Em tempos em que a esquadra da marinha enfrenta as forças florianistas nos mares do Rio de Janeiro, uma jovem observa a cena da varanda de sua casa enquanto o noivo, oficial do encouraçado *Aquibadan*, participa do combate liderado pelo Almirante Custódio de Melo. A população em pânico foge das imediações da costa num dia úmido e sombrio, enquanto os navios da Armada furavam o cerco em meio à neblina, tendo *desaparecido, como sossobrados*⁵¹⁸. Escrito em 4 cenas, em plena temporada de guerra civil de 1893, assim termina o conto intitulado *Durante o Bombardeio*. Embora o tratamento literário fosse de suspense, trata-se de um acontecimento verídico, pois as embarcações escaparam para Santos e depois rumo ao Sul, instalando um governo provisório até a revanche oficial avassaladora de 1894, pondo fim à aventura que criara a *República dos Estados Unidos do Brasil* na mesma ilha natal de Virgílio Várzea.

Mas se aquele conto colocava a atmosfera vaporosa como cortina para suspender um acontecimento, há um outro que, tratando do mesmo enredo, ou seja, as contendas florianistas com a marinha, coloca a bandeira como cortina que encerra uma cena surpreendente pela sua banalidade. Em *A Bandeira*, datado de 1894, *um dos marinheiros, caboclo de 20 anos, robusto e de grande intrepide*,⁵¹⁹ se afasta para procurar a bandeira que caíra do ponto em que se encontrava na Fortaleza de Villegagnon, enquanto o combate prosseguia. Distraído, em meio às lembranças da terra natal, recolocando a bandeira e contemplando a beleza do entardecer *de repente, um sopro de morte passou, tocou-o, paralisou-lhe os sentidos (...) E seu corpo agonizante tentava ainda agarrar-se aos cabos e ao mastro, num último impulso para a vida (...) E ele rolou, por fim, ao chão, como uma pasta hirta*.⁵²⁰ Se estes dois contos falam de uma mesma guerra ocorrida nos primórdios

⁵¹⁸ Ibidem. p. 215.

⁵¹⁹ Ibidem. p. 174.

⁵²⁰ Ibidem. p. 178.

republicanos, sua abordagem se constitui em cenas de reduzido enredo, cujos personagens desaparecem no nada, em meio à névoa de um dia nublado ou ao brilho frígido de um crepúsculo, silenciados em seguida pelo manto noturno que tudo acolhe.

Tematizando ainda as cenas de guerra bem mais plena de ações, num conto datado de 1897 e intitulado *O Mar de Ouro*, é possível reconhecer uma evasão a Roma antiga dos findos republicanos. Uma frota romana e pirata, liderada por Cnéio Lutácio, cuja tripulação era formada por marujos gregos, ibéricos e gauleses, enfrenta a frota consular comandada pelo sanguinário Sylla. A partir da definição deste campo de lutas, é o ódio e a vingança que explica o exílio do pirata na Espanha por imposição do cônsul, bem como as retaliações da esquadra corsária que ataca e incendeia, saqueia e assalta, comemorando os seus feitos e êxitos com festas. A ilha de Creta é vista como uma terra venturosa e seu governante como um sábio com espírito forte e lúcido que acolhe os viajantes que lá aportam. Enquanto os romanos são reconhecidos como *serenos e felizes, orgulhosos de seus triunfos navais*, os sicílios são vistos como *tristes e humildes, indiferentes quase a aquelas vitórias e glórias que os colocavam apenas pouco acima aos cativos e vis tributários de Roma*.⁵²¹ Assim a alegria e a tristeza de um povo é explicada pelas suas vitórias políticas e o orgulho ou desapontamento delas desdobradas. Depois de uma batalha insana com milhares de mortos, Cnéio mata Marco Antonio, rival revolucionário radical que ascendera com o fim da oligarquia corrupta, mas que apenas pretendia renome e vingança. Enquanto as trombetas de guerra ressoavam o triunfo, o sol caía cor de vinho e uma serenidade etérea se estendia sobre as águas. Abraçado a sua amante, o glorioso chefe tinha ainda as mãos ensangüentadas, dirigindo-se para a Sicília para gozar de amor e riquezas, no trono de um castelo *dominando o mar sem fim*.

Pelo desvio dos sombrios tempos de guerra e instabilidade política, impossível ignorar nesta narrativa dividida em cinco partes, as alusões a República brasileira e a descrença em suas bandeiras e protagonistas. É como se o escritor apenas testemunhasse um enredo que se duplicava sem repouso, formado pelas repetições belicosas guerras e aquilo que as movia: inveja e ambição, ressentimento e vingança. Na reluzência das aventuras que aglutinavam adeptos e definiam rivais e/ou no aparente heroísmo de seus líderes, uma repetição infinda da mesmo cor dos poentes que anunciavam a chegada da

⁵²¹ Ibidem. p. 115.

morte. Eis como um Virgílio da várzea esforça-se para ler as cenas testemunhadas em seu tempo, voltando os olhos para Creta como uma Arcádia distante e seu governante em clave muito semelhante a que Borges leu Asterion, mas esquecendo-a logo depois para enfatizar os caminhos que trouxeram a vitória de um em detrimento da derrota de muitos.

4 - Paratopias, entre a trama e a urdidura. O espaço como contaminação

Publicada em 1895 pela Editora Cunha & Irmãos, reeditada pela Garnier em 1902 e em 1903, *Mares e Campos* é a primeira coletânea de contos lançada por Virgílio Várzea na Capital Federal. Tinha 32 anos, casara e morava no Rio de Janeiro fazia 4 anos, tendo recém se tornado professor de Português e Literatura numa escola de nome Instituto Henrique Koppke. Tal como um desdobramento dos poemas de Guerra Junqueiro, compondo uma espécie de enquadramento *naif*, este livro apresenta 23 contos, sendo dedicado *à alma simples dos marítimos e roceiros catarinenses* e vindo acompanhado por uma epígrafe de Emile Zola: *a arte é um recanto da natureza visto através de um temperamento*.⁵²² Diferentemente de Rose Castle, novela publicada no Rio de Janeiro dois anos antes, cujo enredo mais cosmopolita, à maneira de Eça de Queirós, poderia ter se passado em qualquer outra família que habitasse um casarão e tivesse aquela compleição cultural, esta nova coletânea assinalava uma particularidade. Publicada logo após os expurgos patrocinados por Moreira César na Ilha de Santa Catarina contra os revoltosos federalistas e os rebeldes da Armada, continha doze textos escritos desde 1885 até 1893 e apenas um texto após 1896, mas dez haviam sido escritos entre 1893 e 1894. Assim, se narrar é perder, posto que as palavras apenas confirmam o desaparecimento de algo que lhes escapa, é também a elaboração de uma perda, posto que é pelas palavras que se pode voltar aquilo que já não mais existe.

Nesta coletânea é a melancolia que dá as tintas do lugar como ruína embelezada, véu brumoso e líquido que tudo cobre, deixando-o cintilar em temporalidade suspensa pelo pretérito. Sendo narrada no tempo presente e publicada logo após o fim do governo de

⁵²² VÁRZEA, Virgílio. **Mares e Campos**. R.J./ Fpolis: Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994, epígrafe 07.

Floriano Peixoto, sob os augures de Campos Salles, primeira presidência republicana civil, é também um futuro que parece ter ficado guardado lá atrás. Impasse entre o olhar idealizado do passado e os desencantos daquele que já não podendo retornar, também não conseguia se apartar. Ainda no caso desta coletânea, observa-se o esforço para compor uma espécie de tapeçaria onde o autor tece a problemática local cruzando imagens e inserindo-as entre o ponto de vista e a linha de fuga, entre documentar uma realidade específica e narrar a diversidade humana para além do lugar. Porém, prevalece uma visão idílica que circunda a experiência do já vivido, redesenhando-a e intercalando-a entre o desejo de lembrar e o desejo de esquecer. Compondo uma paisagem povoada, as lides e os costumes dos habitantes comparecem para acentuar o colorido local pela lente realista, onde a idéia de abundância e fartura soma-se a de exuberância e fecundidade, presente tanto na geografia natural como humana, sendo esta complementada pelo caráter lúdico e onírico que faz cintilar a sobrevivência, o amor, a diversão e a morte. Assim prevalecem imagens muito próximas das cenas pastoris, onde a vida campestre e a estética decorativa se entrecruzam como recorrência desde uma antiga literatura latina até as tapeçarias, porcelanas, *biscuits* e relógios apreciados como ornamento aristocrático e requinte burguês em tempos de *art nouveau*.

Dispostas de modo constante, tais imagens ou figurações literárias podem ser consideradas como uma urdidura, estrias feitas sempre na mesma direção, assinalando um espaço ótico de algo possível de ser visto à distância. Mas há também os elementos transversais que preenchem tais ranhuras, intrigas e teias que correspondem ao espaço *háptico*, tal como o diriam Deleuze & Guattari⁵²³ e cuja singularidade é percebida em proximidade, através da qual é possível reconhecer as proliferações transversais e multidirecionais. No caso de Virgílio Várzea, as urdiduras seriam as marcas constantes relacionadas à paisagem local e à proximidade entre o litoral e o oceano, reivindicadas pelos conhecimentos e experiências marítimas de longa data e também por uma remota tradição literária que se inscrevia neste mesmo espaço móvel das viagens. Por sua vez, as tramas parecem corresponder aos fios matizados e confeccionados por um lado, pelo olhar romântico que buscava uma idealidade diante da natureza enquanto paisagem que se lança

⁵²³ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. S.P.: Ed. 34, vl 5, p. 203.

ao infinito e, por outro, pelo realismo que constatava o inescapável e o contingente que tange a carne do mundo e alcança todo destino humano.

1. Abundância e fartura de uma natureza que tudo dispõe. Datado de 1894, *O Mestre das Redes* é o conto que abre a coletânea *Mares e Campos*. Reunido em torno de um pescador com 80 anos, um grupo de pescadores e roceiros, *fora da faina das redes*, conversa, conta histórias e observa as embarcações que chegam, tentando adivinhá-las. A partir daí os rostos e seus destinos vão sendo apresentados em suas viagens e conversas amenas com os amigos, reparando as mulheres e contemplando o entardecer: *No alto, o azul empalidecido e saudoso, parecia feito de seda murcha e gloriosa de um antigo velório (...) E o mar, o vasto mar poderosos e profundo, reluzia olímpicamente para além, para além, na pulverização roxa e sanguinea do ocaso.*⁵²⁴ Assim, a vida escoia pelo espaço delimitado entre o vasto oceano e o vasto continente, intercalando cenas do mar e cenas de terra, através de uma narrativa tecida como uma antologia de imagens que retorna noutro conto intitulado *A Pesca da Tainha*, onde o resultado exitoso de uma pescaria abundante combina-se com cenas de convívio. Segue-se uma conversa em que os rapazes afirmam que aquela era a melhor vida e que pretendiam seguir assim, entre a pesca e a roça, uma junta de bois e uma casinha branca com um engenho de farinha ao lado e sabiás num pomar florido. Para as moças *aquilo era um deserto, cheio de tristeza e miséria. Nem baile havia! Nem festas! Nem procissões! Nem nada.*⁵²⁵ A cena é seguida pela chegada efervescente dos peixes e a luta enciumada de um pescador com outro. Mas logo ,quando a briga é apartada, o aglomerado humano se dispersa, então os *carros completamente atulhados, rolavam já pela praia acima, os rodeiros enterrados na areia chiando monotonamente.*⁵²⁶

Espécie de paisagem antropomórfica, a natureza silenciosa em sua casualidade oferece e assegura a sobrevivência, podendo ser justaposta à cena de um afeto que tudo entrega e em que emergem os sentimentos mudos de oferenda de si, tal como no conto onde um rapaz tenta apreender um cavalo que lhe escapara. Depois de tirar uma farpa do pé, enquanto contempla o mar com nostalgia e *sob o crepúsculo golfando sangue*, avista as moças que colhem lenha. Tenta aproximar-se de uma que foge deixando um molhe. Ele

⁵²⁴ VÁRZEA, Virgílio. *Mares e Campos*. Op. cit, p. 21.

⁵²⁵ Ibidem. p. 39.

⁵²⁶ Ibidem. p. 45.

sempre a afagá-la e a segui-la numa ternura de cão, ela sempre a repeli-lo com um desprezo esmagador.⁵²⁷ Depois ele colhe os galhos abandonados e deposita próximo à parede externa da casa dela. *Dai por diante, todas as tardes ela ia esperá-lo à porteira, sob a grade das velhas laranjeiras murmurosas, em hora que o céu cai no ocaso, ao reluzir das primeiras estrelas.*⁵²⁸ A questão da presença dadivosa retorna ainda em *Manhã na Roça*, 1884, onde o autor descreve a claridade prateada que vai se dourando pelos primeiros raios de sol: *vapores diáfanos (...) fundem-se no ar tons delicados de azul e rosa (...) Abrem-se as casas.* Nos terreiros úmidos de sereno, os homens ordenham suas vacas *amarradas aos finos paus de parreiras*, enquanto as mulheres de xale chamam as galinhas com as mãos cheias de milho. Um carro-de-boi passa carregado de raízes de mandioca em direção ao engenho, ao longe se ouve as toadas rústicas e amorosas. *E pela compridão magestosa e verde dos alagados e das pastagens, o colorido movimentosos e variado das rezes.* Eis o retrato da várzea, idealizado como lugar de partida, Arcádia de onde saíra um Virgílio e para onde sempre desejava retornar o escritor. Assim, o pretense descendente do escritor latino cujo protagonista fundou a civilização romana, colocava-se agora como difusor de uma paisagem. Nem ausência, nem presença, lugar paralelo, onde sempre e jamais esteve.

2. Idílio e luta como faces da conquista amorosa. No Conto *André-Canoeiro*, depois das lidas exaustivas no engenho de farinha, um jovem atravessa perigosamente uma canal. Afoito e viril, enfrenta uma tempestade para chegar a outra aldeia e participar da novena com a noiva. Abandonando a canoa, chega a nado a seu destino vencendo todas as adversidades e jactando-se pelo êxito na luta contra o tempo e o mar. Definindo o masculino como prerrogativa de quem pode chegar e partir e o feminino pela espera, em *A Beira Mar* o rapaz chega à casa da namorada inglesa que o aguardava contente num jardim florido com um cãozinho no colo. Em meio ao perfume e à beleza do entardecer, ao começo de verão e às trocas de carícias, *uma etérea melancolia pesara, aviventando extintas lembranças, venturas gozadas em tumultuosos instantes, na efervescência do sempre, nos enternecimentos que atual quando o coração polarizado ama.*⁵²⁹ Assim a escrita preserva uma insaciabilidade dos olhos, enquanto a linguagem cromática acentua

⁵²⁷ Ibidem. p. 29.

⁵²⁸ Ibidem. p. 29.

⁵²⁹ Ibidem. p. 161.

uma estética revestida de sensualidade. Desdobrada desta perspectiva é que inside a temática da traição. Em *Na Roça*, um jovem pescador se casa contra a vontade da tia, fiandeira casada com um pescador e que o adotara por companhia desde pequeno. Depois de dois anos a jovem esposa *pelo seu temperamento ardente, inquieto, revoltado, deu-se a virar a cabeça e não fazia mais do que preparar-se e ir todas as tardes, depois do jantar, dar a trela pela vizinhança*. Um dia ela foge com um mascate bonito e conquistador. Numa noite de inverno, enquanto estava num boteco bebendo, o marido encontra-se acidentalmente com o amante e mata-o a facadas e sai a correr pela estrada *rosnando entre alucinado e medroso, num tom indizível: matei-o! ... matei-o...*⁵³⁰

Lido com certa destreza, o tema da traição e seus desfechos retorna em *Na Ilhota*, onde o escritor narra uma festa junina numa casa da mesma aldeia onde nasceu Virgílio Várzea. Em meio às danças, comidas e conversas despreocupadas, um noivo resolveu cortejar outra, enquanto a noiva *respirosa e pálida*⁵³¹ tudo assiste arriada a um canto. De repente, levanta-se, grita e cai no chão desmaiada. A festa acaba, os convidados se retiram e o noivo parte no seu navio chamado *Galgo*. Assim, vão se enredando os costumes locais, tecidos num ambiente de exuberância e calor, onde a sexualidade aflora. Nos afazeres locais e próprios de uma geografia bastante particular, o esforço para ultrapassá-los reconhecendo as tramas humanas que se subordinam à natureza e aos instintos, aos apetites e jogos de força. Em meio à ordem familiar, o desejo burla e o apetite se realiza para prejuízo de uma das partes. Em *A Última Fornada*, o autor descreve a faina de uma *farinhada*, ocasião em que as famílias trabalham no engenho sob temperatura de estufa, preparando a farinha e os beijos. Enquanto todos finalizam suas tarefas, a mais graciosa das quatro filhas de um lavrador troca intimidades com o namorado, desfalecendo *sobre o montão de farinha nevada, como entre os lençóis puros de um tálamo*.⁵³² Ao serem chamados, cada jovem segue para seu lado, a garota chora e segue com o vestido preto de luto que ainda vestia pela morte do tio, mas *trazia impresso pelas costas, desde a cabeça até a orla do vestido, como um véu transparente de tule. E assim como quem vai para um*

⁵³⁰ Ibidem. p. 175.

⁵³¹ Ibidem. p. 65.

⁵³² Ibidem. p. 50.

*estranho noivado, subiu para o carro, contrariada, abatida, sob as vestes ltuosas e nupciais.*⁵³³

3. *Partidas e perdas, o mar como lugar da separação.* No conto *Separação*, 1892, não há enredo, apenas a descrição da cena e seus motivos. Depois de sucessivos prejuízos na lavoura e a perda do sítio com casa e engenho, junta de bois e cafezal, o marido parte para ganhar a vida em outro lugar. A estratégia descritiva permite visualizar a despedida na porteira, a *estrada silenciosa e deserta*,⁵³⁴ o choro perturbado, os filhos com coqueluche agarrados à saia da mulher. Remetendo a uma instância entre o ponto de vista e a linha de fuga, a separação é exposta pelo ângulo de quem fica. *A porta da casa ficara aberta: dentro, na compacta escuridão da sala, pesava o silencio lúgubre (...) A noite clareava (...) Alvuras de praias estendiam-se ao longe, na paz de um vasto adormecimento sepulcral. Nem uma brisa soprava.*⁵³⁵ Assinalando uma recorrência, a temática da partida adquire seu aspecto evasivo em *A bordo do Steamar*, conto de 1893 e dedicado a Gonzaga Duque, em que uma inglesa parte para a tristeza de seu amado que permanece no porto, olhando-a debruçada na tolda. *Longas horas assim, longas horas (...) e logo as poderosas rotações das hélices começam a abalar o Steamar (...) E daí a instantes, Steamar e ela, a estranha viajante loura, somam-se como o sol, nos vagalhões montanhosos do mar...* Mais adiante, um outro conto inverteria a posição, confundindo delírio e realidade quando o amado parte e a amada fica. Torturava-o a saudade, enquanto anoitecia e *o litoral afundava* num profundo recolhimento. Preso entre o esplendor sideral e uma mística abstração, ouvia as canções dos passageiros eslavos. Sob seu efeito, viu *onde batia em cheio o luar, uma figura esguia e branca de mulher erguer-se do meio da massa negra dos imigrantes.*⁵³⁶ Quando todos já haviam se recolhido, a *alvura de visão* continuou a cantar, enquanto o rapaz sonhava com os amores passados em sua aldeia distante.

Datado de 1885, quando Virgílio Várzea ocupava a função de secretário da Capitania dos Portos de Santa Catarina, é possível reconhecer o drama amoroso de quem parte e os riscos de encontrar no retorno apenas o vazio. Do ponto de vista da biografia do escritor, a

⁵³³ Ibidem. p. 52.

⁵³⁴ Ibidem. p. 156.

⁵³⁵ Ibidem. p. 157 a 159.

⁵³⁶ Ibidem. p. 214.

solução parece elaborada como precaução e prevenção à perda, mas também como ensaio e preparativo para uma partida da terra mãe que dentro em breve ocorreria em direção definitiva ao Rio de Janeiro. Tal situação pode ser compreendida num texto em que um rapaz segue num vapor rumo ao Rio Grande para ganhar a vida, deixando a noiva e os pais velhos. Cartas são trocadas, uma delas chega com a notícia da morte do que ficaram. Com os negócios prosperando, passam-se anos até que o retorno à terra natal aconteça *impelido pelo desejo de tornar a ver, nos objetos e nas pessoas, o seu passado, os seus conhecimentos antigos*.⁵³⁷ Guardado pela saudade, em meio ao carinho dos conhecidos e a visita aos lugares onde fora um dia feliz, as recordações doloridas dão lugar a uma melancolia *como quem pensa na profundidade e no mistério das causas*.

Novamente as dimensões biográficas comparecem em *O Velho Sumares* ficcionando sobre o descendente de uma antiga família de marítimos do Algarve⁵³⁸ que era piloto desde muito jovem e tivera três filhos com a mesma mulher forte e saudável que o acompanhava em todas as viagens. Herdara do pai a estatura e a inteligência e da mãe a beleza de um argonauta. Enfrentando uma tempestade enquanto contornava a Costa de Benim, lutou ainda para desvencilhar-se da perseguição de uma navio inglês. Depois dessa aventura rumou para a Ilha de Santa Catarina e nunca mais embarcou, vivendo até os noventa anos em meio ao carinho dos familiares. Aqui o tema da partida pode ser lido pelo final de carreira e o abandono de uma atividade exercida com habilidade pela maior parte da vida. As compensações seriam alcançadas através de uma vida pessoal desfrutada com afeição sincera e tranquilidade. Mas seu contraponto pode ser reconhecido no protagonista de *O alemão doido*, cujo rosto *devastado pela miséria metia medo às crianças*. Sua existência era a própria *tenebrosidade de algum mistério*,⁵³⁹ chorando e vivendo de condolências alheias. Um dia, dois pescadores o encontram morto e ali mesmo o sepultam. Sob a indiferença de estranhos, o montículo de terra acabou coberto de vegetação, *estufado como um ventre cheio (...) nenhuma cruz!, apenas a sucessão natural dos dias e das estações*. Compondo uma paisagem da alma vista em espelho e pelo inverso da outra, *O Velho Sumares* como *O Alemão Doido* traziam em comum o fato de homens pertencerem e morrerem num mesmo lugar, embora o cenário parecido não retirasse de nenhum dos dois o

⁵³⁷ Ibidem. p. 201.

⁵³⁸ Ibidem. p. 98.

⁵³⁹ Ibidem. p. 182.

mistério que fazia com que destinos tão diversos pudessem ser acolhidos pela mesma paisagem.

4. *Entre brincar e morrer, cenas da vida pastoril*. Nos contos *A Cabra-Cega*, 1886, e *Os Bois Chucros*, 1889, destacam-se duas cenas onde jovens são pegos pelo gesto enganador de quem se diverte. De um lado, o riso e a capacidade de provocar a surpresa no outro, do outro lado, os enganos infantis e o pânico sem maiores conseqüências. No primeiro conto entardecia sob *o amplo azul curvo e esgazeado do espaço*, enquanto *pendia e cintilava uma prateada e deslumbradora florescência de estrelas*, que a Via Láctea *brandamente nervava e atravessava em faixa*.⁵⁴⁰ Garotas e rapazes brincam de vendar os olhos e procurar os outros. Um garoto põe-se a tatear a amada *alma em febre, ofegante numa saciação de beijos, pela nuca, pelo seio e pela cara*.⁵⁴¹ Mas diante dos gritos reconhece a mulher de um conhecido bruto e feroz e *deitou-se a correr para a estrada como um cão perseguido*. Semelhante enredo retorna em *Os Bois Chucros*, dedicado a Eduardo Salomone. Três garotas seguem a noite para as novenas de agosto. Alguns rapazes resolvem espantar um boi para pô-las *aos gritos, num pânico, numa corrida de desastre*.⁵⁴² Elas chegam descabeladas e molhadas numa das casas pequenas da cidade portuária de São Francisco do Sul, enquanto os gaiatos saem pelo canavial a gargalhar. Entre o assoalho do céu e a cintilância das risadas e sustos, os encantos da vida campestre e a proximidade edênica com a natureza. Longe do exotismo, prevalece a graça das pequenas peças sem desastre, nem grandeza ou vilania, tornando-se apenas o comezinho que orna a vida das aldeias litorâneas.

Interrompendo a cena bucólica, como um pesadelo que se instala dentro do sonho, abalando-o, a morte visita três locais distintos, a roça, a praia, o oceano, compondo três cenas fúnebres: uma bastante prévia, outra que sucede e outra que aborda o momento da fatalidade. Assim, o que retorna são as inquietações de um olhante diante do invisível, assinalando o enigma do fim singular. Presença fantásmica que guarda o instante da última aparição pressentido pela sua incomunicabilidade. Em *Página Simples*, 1885, um garoto triste e amarelo, franzino e sismático, não gostava de brincar nem caçar. Quando forçado

⁵⁴⁰ Idem, p. 91.

⁵⁴¹ Idem, p. 94.

⁵⁴² Idem, p. 72.

pela mãe, ajudava-a na roça e em tempos de tainha ajudava a puxar rede, fora isso vivia indolente, por vezes agachado com medo das histórias de assombração que ouvia. A mãe se assustou quando sua magreza passou a inchaço, procurou todos os remédios na cidade, para além dos caseiros que já adotava. Numa noite fria e chuvosa de inverno, em meio à miséria ele morreu ,enquanto a mulher enlouquecida e descabelada pôs-se pela estrada a buscar socorro, blasfemando enlouquecida.

Em *Mar Grosso*, 1893, três mulheres tiram mariscos nas pedras, enquanto *as ondas lambiam-lhe com furor os braços e as mãos rebuscadoras e destrás*⁵⁴³, acostumadas a bater o algodão, carregar água e lenha e malhar o feijão. De repente *um vagalhão solteiro* colhe as três sob um grito de susto e desespero, assistido pelo marido e os dois filhos de uma delas, além de pescadores e a população que vieram testemunhar a cena, nada podendo fazer. O marido parecia perdido no absurdo de esperar um milagre que lhe trouxesse a esposa de volta, *ali perdida, agora, no seio torno do mar*.⁵⁴⁴ Entre um antes e um depois, o instante fatal lhe escapara, e nada podia ser feito. Escrito no mesmo ano do conto anterior, em *A Vela dos Náufragos* a morte é vista pela dor dos que ficam, toda a narrativa se desenrola no pós-acidente e seus desdobramentos. Após seis dias de chuva e vendaval, a aldeia dos Ingleses voltava a ter bom tempo. Depois de uma noite de pesadelo em que vira o corpo do marido flutuar junto a um casco de navio perdido, a mulher com seus dois filhos pequenos aguarda-o sabendo que saíra do Rio Grande um dia antes das borrascas começarem. A primeira embarcação retorna, seus tripulantes chegam contando as agruras da tormentosa viagem. Dentro de quinze dias, espalha-se a notícia de que uma outra embarcação naufragara. A mulher *persiste em espera* até a chegada da vela dos náufragos. Ao longo da praia, o silêncio guardado pelos homens *descalços em camisa*, além das preces e das canções suaves, *as rosas e palmas colocadas pelas mulheres ao longo do préstito*. Diante da casa, o choro convulsivo da viúva que se despede do marido com um beijo ardente na *vela que escutou seu ultimo suspiro*.⁵⁴⁵

Eis a vida e as cenas, o ambiente e o destino cujo desenlace ocorre no litoral, faixa estreita que não exclui a imensidão oceânica e nem prioriza a vastidão territorial. Operação de retorno ao passado mas só possível através de procedimentos de corte e montagem,

⁵⁴³ Idem, p. 178.

⁵⁴⁴ Idem, p. 180.

⁵⁴⁵ Idem, p. 89.

posto que a rememoração é sempre algo que se potencializa como sobrevivência e desvio, artifício de presença, *única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade*⁵⁴⁶. Margem segura e cintilante em que um Virgílio da várzea decidiu instalar sua Arcádia literária, menos como uma geografia utópica, lisa e maravilhosa, e mais como um espaço real de projeções múltiplas, povoado por encantos e fatalidades. Palco de acontecimentos políticos marcantes no amanhecer republicano, a heterotopia deste escritor vinha sombreada pela pulverização de esperanças e pelo inominável instalado durante e após uma situação de guerra, sendo ampliada por uma compreensão mais profunda do desastre assinalando a indizibilidade das derrotas humanas. Quanto ao território da memória voltado para o mar, este despontava como lugar específico de sedimentações e acúmulos indistintos, esquecimentos e equivalências, *souvenirs* e destroços, enigma de imagens constantes e fugazes, recorrentes e fluídas, origem aquosa e topologia matricial. Elaborando esta questão de um modo bastante poético, em 1920, tanto nos versos de *Le Cimetière Marin* como na prosa de *Regards Sur la Mer*⁵⁴⁷, Paul Valéry falaria sobre um olhar à beira mar, absorto entre a impulsão pelo horizonte e a sensação confusa e colorida, movimentada e inquietante dos portos. Enquanto o olho possui o mar, a vila é seu contraste. Mas aí neste meio, não estaria a fronteira entre uma natureza primitiva, selvagem e deliciosa em sua crueza e a mão humana em suas simetrias impostas e seus esforços sucessivos de apropriação e apreensão, finalidade e energia ordenadora?

Se assim for, a literatura em seus êxitos e fracassos, grandezas e irrelevâncias é o espaço privilegiado para acolher o que está contido neste lugar onde o líquido e o sólido, o humano e o inumano, a superfície e a profundidade, a margem e a vastidão por vezes se confundem e por vezes se separam, espelhando-se e recriando-se como infinito retorno e eterno arremesso.⁵⁴⁸ Instância alimentadora da própria criação que urde o mesmo ponto de partida, ilusão do tangível, vestígio e excedente operado pela distância, trama que se apresenta como microcosmos seguro e instável. Sem cair nas armadilhas laudatórias, impossível ignorar a singularidade de um Virgílio que procurava instalar aí sua Arcádia, numa espécie de borda recortada do continente e comprimida pelo oceano. Recusando o

⁵⁴⁶ ANTELO, Raúl. *Prefácio, Crítica e Imagem*. In: **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

⁵⁴⁷ VALÉRY, Paul. *Le cimetière marin*. In: **Oeuvres**. Paris: Ed. Gallimard, 1960. vl I, p. 147 a 151.

Idem. *Regards sur la mer*. In: **Oeuvres**. Paris: Ed. Gallimard, 1960. vl II, p. 1.334 a 1.339.

Idem, *Inscription sur la mer*. In: **Oeuvres**. Paris: Ed. Gallimard, 1960. vl II, p. 663 a 671.

⁵⁴⁸ CORBIN, Alain. **O território do vazio**. S.P.: Cia das Letras, 1989.

registro dos grandes feitos à maneira de Heródoto ou a transfiguração dos destinos artísticos à maneira de Vasari, herdeiro das hagiografias medievais, melhor lembrar a lição de Bataille sobre a poeira inexorável que um dia cobrirá todos os corpos e a de Valéry sobre tudo aquilo que o destino acolhe e o oceano soterra. Então, talvez intuindo ou compreendendo e resistindo a este desfecho último das coisas, o escritor da várzea pudesse deixar seu empenho guardado numa reflexão de Barthes sobre o discurso amoroso: *Pouco importa, no fundo, que a dispersão do texto seja rica ali e pobre acolá; existem tempos mortos, muitas figuras têm fôlego curto; algumas, sendo hipóstases de todo o discurso amoroso, têm a raridade mesma – a pobreza – das essências (...) O que aqui pudemos dizer da espera, da angústia, da lembrança nunca passará de um modesto suplemento, oferecido ao leitor, para que este dele se aproprie, adicione, subtraia e passe-o a outros: em torno da figura, os jogadores brincam de passa-anel; às vezes, incidentalmente, retemos o anel por um segundo antes de transmiti-lo.*⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. S.P.: Martins Fontes, 2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. S.P.: Cosac & Naif, 1997, Cap II e III.
- ALMEIDA, Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro, 1857-1945**. S.P.: Ed. Topbooks, 1999, 2ª ed.
- ALIGHIERE, Dante. **A divina comédia**. S.P.: Nova Cultural, 2002.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. S.P.: EDUSP, 1999.
- AMARAL, Aracy. **A luz de Almeida Jr**. In: Amaral, A. & Lourenço, Maria C. F. **Almeida Jr, um artista revisitado**. S.P.: Pinacoteca do Estado, 1999.
- ANDRADE, Muricy. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. vl I, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973, 2ª ed.
- ANTELO, Raúl. **Algaravias**. Fpolis: UFSC, 1998.
- _____. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- _____. O todo inexistente. In: **Jornal de Resenhas/Folha de São Paulo**. 08/09/2001.
- Anuário Catarinense**. Junta Comercial de Florianópolis, nº 01. p. 01. 1948, Acervo da Biblioteca Pública Municipal de Fpolis.
- ARANTES, Otilia (org.). **Mario Pedrosa. Textos Escolhidos**. S.P.: EDUSP, 2000, 4 vl
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea. Uma história concisa**. S.P.: Martins Fontes, 2001.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. R.J: Forense-Universitária, 1987
- ASSIS, Machado de. **Obra completa Relíquias de casa velha**. S.P.: Evolução, vl II 2002.
- _____. Memórias póstumas de Brás Cubas/Esaú e Jacó. In: **Obra completa**. R.J.: Nova Aguilar, vlII. 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. S. P.: Nova Cultural, 1988, Coleção Os Pensadores.
- BALZAC, Honoré. **A obra prima ignorada**. S. P.: Comuniqué Editorial, 2003.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. R. J.: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- _____. **O rumor da língua**. R. J.: Ed. Nova Fronteira, 1990.

- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. S.P.: Martins Fontes, 2003.
- BASBAUM, Leôncio. **História Sincera da República**. S.P.: Alfa-Ômega, vl I 1986.
- BATAILLE, George. **A história do olho**. S.P.: Cosac & Naify, 2003.
- _____. El hombre de Lascaux. In: **Lascaux, el nacimiento del arte**. Argentina: Alción Editora, 2003.
- BATAILLE, George et al. Encyclopaedia Acephalica. In: **Documents of Avant-Garde**. London: Atlas Press, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: **As flores do mal**. R.J.: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. A obra e a vida de Delacroix. In: **Escritos sobre arte**. S.P.: Imaginário, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. R.J.: UFRJ, 1997.
- _____. **De um fragmento ao outro**. S.P.: Zouk, 2003.
- BECKFORD, Willian. **Memórias biográficas de pintores extraordinários**. S.P.: Ateliê Editorial, 2001.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Cartas literárias a una mujer* In: CHIAMPI, Irlemar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: Ática, 1991.
- BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.) **O Brasil dos viajantes**. S.P.: Objetiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In FLÁVIO KOTHE (org.) **Walter Benjamin**. S.P.: Atica, 1985.
- _____. Pequena História da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. S.P.: Brasiliense, 1985, Coleção Obras Escolhidas.
- _____. Desempacotando minha biblioteca. In: **Imagens do pensamento**. Coleção Obras escolhidas, vl 2. S.P.: Brasiliense, 1987.
- _____. Imagens do Pensamento. In: **Obras escolhidas. Rua de mão única**. S.P.: Brasiliense, 1987, vl II.
- _____. Onirokitsch. Glosa sobre o surrealismo. In: **Revista USP**. n. 33. S.P.: USP, 1997.
- BLOM, Philipp. **Ter e Manter**. S.P.: Record, 2003.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. R.J.: Objetiva, 2001.

BORGES, Jose Luis. Ficções/Funes, O memorioso. In: Jorge Luis Borges. **Obras Completas**. S.P.: Ed. Globo, 2000, vl I.

_____. História Universal da Infância. In: **Obras completas**. S.P.: Ed. Globo, 2000, vl I.

_____. Elogio da Sombra. In: WEINRICH, Harald Lete. **Arte e crítica do esquecimento**. R.J.: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. S.P.: Ed. Cultrix, 1999, 34ª ed.

BOTTON, Allain . **Nos mínimos detalhes**. R.J.: Rocco, 2000.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil.1900**. R.J.: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1956.

BRUNO, Ernani. **História das Paisagens do Brasil. Pinheirais e Marinhas. Paraná e Santa Catarina**. S.P.: Ed. Cultrix, 1959.

BURCKE, Peter. **Testemunha ocular. História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CAILLOIS, Roger. Mimetismo Y psicastenia legendária. In: **El mito Y el hombre**. México, FCE, 1988.

CALLADO, Jr. (dir). **Revista Anuário Catarinense** . Fpolis: 1951, nº 4.

_____. **Revista Anuário Catarinense** . Fpolis: 1953, nº 6.

CALVINO, Ítalo. As Odisséias na Odisséia. In: **Por que ler os clássicos**. S.P.: Cia das Letras, 1993.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta de guardados**. S.P.: EDUSP, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária**. S.P.: Cia Ed. Nacional, 1967.

CARONE, Edgar. **A República Velha**. S.P.: Difel, vl II.

CARREIRA, Eduardo (org). **Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura**. Brasília: Ed. UNB/IOESP, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. S.P.: Cia das Letras, 1987.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. R.J.: F. Briguiet & Cia Editorial., 1968, 13ª ed.

CASTELO, José Aderaldo. **A literatura Brasileira. Origens e unidade**. S.P.: EDUSP, 1999. vl I.

CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte**. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

CHIAMPI, Irleamar (org.) **Fundadores da Modernidade**. S.P.: Atica, 1991.

COELHO, Teixeira. Entre a vida e arte. In: **Balzac, a obra prima ignorada**.

CORBIN, Alain. **O território do vazio**. S.P.: Cia das Letras, 1989.

CORBIN, Alain. Os Bastidores. In: **História da Vida Privada**. S.P.: Schwarcz, 1993, vl 4.

CORREIA, Carlos Humberto. **Militares e civis num governo sem rumo**. Fpolis: UFSC. 1990.

CORREA, Nereu. A Saga marinheirista. In: Souza, Silveira de & Cardoso, Flávio José.(org). **Virgílio Várzea**. Fpolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1990.

_____. Prefácio. In: Sachet, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1979.

COUTINHO, Afranio (dir). **A literatura no Brasil**. S.P./ R.J.: Ed. Sul Americano, 1955, vl II.

_____. **A literatura no Brasil**. S.P.: Global, 2002, vl IV, 6º ed.

_____. **A literatura no Brasil**. S.P.: Global, 2002, vl VI, 6ª ed.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. S.P.: Ed. Nova Cultural, 2002.

DAMISCH, Hubert. **L'origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1993.

DANTAS, Luiz. Apresentação. In: Azevedo, Aluísio. **O Japão**. S.P.: Roswitha Kempf Editoras, 1984.

DARIO, Ruben. **Obras Completas**. Madri: Afrodísio Aguado, S. A. 2 vls.

DARWIN, Charles. **O Beagle na América do Sul**. S.P.: Paz e Terra, 1996.

DEBRAY, Régis. A geografia da arte. In: **Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

D'EÇA, Othon. **Homens e algas**. Fpolis: IOESC, 1978.

DELLEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. R.J.: Graal, 1988.

DELLEUZE, Gilles & GUATARI, Felix. **O que é filosofia**. R.J.: Ed. 34, 1993, Cap. I.

_____. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. S.P.: Ed. 34, vl 5, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. S.P.: Ed. Perspectiva, 1995.

_____. **Salvo o nome**. S.P., Papyrus, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. O rosto e a terra. In: **Porto Arte. Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 1990.

_____. A inelutável cisão do ver. In: **O que vemos, o que nos olha**. S.P.: Ed. 34, 1998.

_____. **L'image survivante, histoire de l'art et temps de fantoms selon A. Warburg**. Paris: Les Editions de Minuit, 2002.

DIMAS, Antonio. A encruzilhada do fim do século. In: Pizarro, Ana (org.) **América latina. Palavra, literatura e Cultura**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994, vl I.

DIMAS, Antonio (org.). **Olavo Bilac. Vossa Insolência. Crônicas**. S.P.: Cia das Letras, 1996.

DOXIADIS, Euphrosyne. El misterio de los retratos de El Fayum. In: **La aventura de la historia**. Madri: Ediciones Arlanza, Ano 1, nº 3, 1999.

DUQUE, Gonzaga. **Mocidade Morta**. R.J.: Ed. Três, 1970.

_____. **A Arte Brasileira**. S.P.: Mercado de Letras, 1995.

_____. **Graves e Frívolos**. R.J.: Sete Letras/Casa Rui Barbosa, 1997.

_____. **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

ECO, Umberto. Da impossibilidade de construir a carta do império em escala de um por um. In: **O segundo diário mínimo**. R.J.: Ed. Record., 1994, 2ª ed.

_____. **Apocalípticos e Integrados**. S.P.: Perspectiva, 2000.

ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. R.J.: Zahar, 1995.

ELIOT, Jorge. **Middlemarch. Um estudo da vida provinciana**. R.J.: Ed. Record, 1998.

Exposição Coleção de Maria Pia Incutti. Museu de Arte Brasileira-Fundação Armando Álvares Penteado, S. P.: 1º semestre, 2002.

FABRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. S.P.: Unicamp, 2002.

FLAUBERT, Gustav. **Vida e Obra**. Apresentação (a Mme Bovary), coleção Obras Primas, S.P.: Nova Cultural, 2002.

_____. **Madame Bovary**. S.P.: Martin Claret, 2003.

FOLHA DE SÃO PAULO (org.) **Machado de Assis. Crônicas Escolhidas**. S.P.: Ed. Ática, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. S.P.: Martins Fontes, 1990, 5ª ed.

_____. **La vida de los hombres infames**. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1990.

_____. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** Portugal: Ed. Passagens, s/d.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. R.J.: Graal, 1985, 5ª ed.

_____. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. R.J.: Forence Universitária, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. Renovación y decadência: siglos XIX y XX. In: FRANCASTEL, Galienne Y Pierre. **El retrato**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. R.J.: Imago, 1972.

FRIEDRICH, Nietzsche. O caso Wagner. In: CHIAMPI, Irlema (org) **Fundadores da Modernidade**. S.P.: Ática, 1991.

GALVÃO, Walnice & GALOTTI, Osvaldo. **Correspondências de Euclides da Cunha**. S.P.: EDUSP, 1997

GAY, Peter. **A Paixão Terna**. S.P.: Cia das Letras, 1990.

_____. O apetite biográfico. In: **A educação dos sentidos. Da Rainha Vitória a Freud. O coração desvelado**. S.P.: Cia das Letras, 1999.

- _____. **Mozart**. R.J.: Ed. Objetiva, 1999.
- GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. S.P.: Cosac & Naify, 2001.
- _____. **Rembrandt**. R.J.: José Olímpio, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas e sinais. Morfologia e história**. S.P.: Cia das letras, 1989.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. S.P.: Nova Alexandria, 1993.
- GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. S.P.: EDUSP, 2.000.
- GOMBRICH, E.H. El espejo y el mapa: teoria de la representación pictórica. In: **La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica**. Madri: Ed. Debate, 2000.
- GRANJEIRO, Cândido Domingues. **As artes de um negócio. A febre fotográfica. São Paulo, 1862-1886**. Campinas-São Paulo: Mercado de Letras-Fapesp, 2000.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. S.P.: Ática, 1996.
- HALLEWELL, Lawrence. **O livro no Brasil. Sua história**. S.P.: EDUSP, 1985.
- HARDY, William. **Guia de Arte Nova**. Singapura: Editorial Estampa, 1996
- HARO, Martin Afonso (org) **Ilha de Santa Catarina, Relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1990.
- HEARTNEY, Eleonor. **Pós modernismo**. S.P.: Cosac & Naify, 2002.
- HELF, Nicolás & PAULS, Alan. **El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HEMINGWAY, Ernst. **O velho e o mar**. S.P.: Círculo do livro, 1980.
- _____. **Paris é uma festa**. R.J.: Bertrand Brasil, 2005.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento Secreto**. S.P.: Cosac & Naify, 2001.
- HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. S.P.: Nova Cultural, 2002.
- INGENIEROS, José. **El hombre mediocre**. Madri-Buenos Aires: Ed. Renacimiento, 1913.
- IVO, Ledo. Cheiro de Maresia. In Virgílio VÁRZEA. **Mares e Campos**. R.J.: Casa Rui Barbosa, s/d.

Jornal SULAMERICANO. Desterro: 18/08/1901.

JUNCKES, Lauro (org). **A canção das gaivotas. Contos selecionados de Virgílio Várzea**. Fpolis: Lunardelli, 1985.

_____. **Virgílio Várzea, contos completos**. Fpolis: Academia catarinense de Letras, 2003. 2 vls.

JUNQUEIRA, Ivan: A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. R.J.:

JUNQUEIRO, Guerra **Os simples**. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. R.J.: Forense Universitária, 2ª ed., 1995.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro. Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil, 1833-1910**. S.P.: Instituto Moreira Salles, 2002.

KUNDERA, Milan. Discours prononcé lors de la remise du prix Jérusalem en 1985. In: **Le Kitsch selon Kundera**. Html.

LATTANZI, Giulio & CASTAGNETTI, Alda (dir.) **Pittura americana, vitalità del nuovo mondo**. Milano: Editori Fabbri, 1995 II vl.

LEDO, Ivo. A Porta de Ouro. In: **Tropos e Fantasias**. R.J/Fpolis: Ed. Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994, p. VII

_____. Introdução: Cheiro de maresia. In: **Mares e Campos**. R.J/Fpolis: Ed. Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

LESSING, Gotthold. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. S.P.: Ed. Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura, textos essenciais**. S.P.: Ed. 34, 2004, vl 2.

LIMA, Carlos Emílio Correa. **Virgílio Várzea os olhos de paisagem do cineasta do passado**. Fortaleza/Fpolis: Ed. UFC/IOESC, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário. Razão e imaginário no Ocidente**. S.P.: Ed. Brasiliense, 1984.

LYOTARD, Jean François. **Peregrinações. Lei, Forma, Acontecimento**. S.P.: Liberdade, 2000.

- MARIN, Louis. **Détruire la Peinture**. Paris: Flammarion, 1997.
- MARTI, José. Prólogo ao poema do Niágara, In: CHIAMPI, Irleamar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: Ática, 1991.
- MARTIN, J.H. & CHARTIER, R. **Histoire de l'édition française**. Paris: Promodis, 1985, vl II.
- MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. S.P.: Ed. Cultrix, 1978. vl IV.
- _____. **História da Inteligência Brasileira**. S.P.: Ed. Cultrix, 1978. vl V.
- MEIRINHO, Jali. **A República em Santa Catarina**, Fpolis. UFSC/Lunardelli, 1982.
- MELLO FILHO, Osvaldo Ferreira de. **Introdução a História da literatura catarinense**. Fpolis: Centro de Estudos Filológicos/Faculdade de filosofia de Fpolis, 1958.
- MOELLMANN, Leatrice. **A obra inédita de Carlos de Faria e a guerrilha literária em SC**. Fpolis: Ed. UFSC/ Fundação Catarinense de Cultura, 1994.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch**. S.P.: Perspectiva, 1994.
- MONTALE, Eugenio. **Ossos de Sépia**. S.P.: Cia das Letras, 2002.
- MORICONI, Ítalo. Sublime da estética, corpo da cultura. In: Raul Antelo & outros. **Declínio da arte, ascensão da cultura**. Fpolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. R.J.: Ed. Nova Fronteira, 1989.
- NEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. S.P.: Cia das Letras, 1993.
- NEVES, Gustavo. **Santos Lostada**. Porto Alegre/Fpolis: Ed. Flama/UDESC, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia ciência. In: **Obras incompletas**. S.P.: Nova Cultural, 1987, vl I.
- NOGUEIRA, Walnice. Euclides da Cunha. In: Pizano, Ana (org) **América Latina. Palavra, Literatura e Cultura**. Campinas: Unicamp, 1994, vl II.
- ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. S.P.: Unicamp, 1992.
- PANOFSKY, Erwin. Et in Arcádia Ego: Poussin e a Tradição Elegíaca. In: **Significado nas artes visuais**. S.P.: Perspectiva, 1991.
- PÉCORA, Alcir. **A máquina de gêneros**. S.P.: EUSP, 2001.

- PEIXOTO, Mario. **Poemas de permeio com o mar**. R.J.: Ed. Aeroplano, 2002
- PEREC, Georges. **A coleção particular**. S.P.: Cosac & Naify, s/d.
- PEREIRA, Carlos da Costa. **A revolução federalista de 1893 em Santa Catarina**. Fpolis/IOESC, 1976.
- PERRONE Moyses, Leyla. **Altas literaturas**. S.P.: Cia das Letras, 1998.
- PERSE, Saint-John. **Amers/ Marcas Marinhas**. S.P.: Editorial, 2003.
- PEVSNER, Nicolaus. **Academias de Arte. Passado e Presente**. S.P.: Cia das Letras, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: O escritor enquanto crítico. **Revista Travessia**. Fpolis: UFSC, 1980.
- QUEIRÓS, Eça de. **A Cidade e as Serras**. S.P.: Editora Nova Cultural, 2002.
- RIBEIRO, Marília Andréas. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: C/Artes, 1997. cap I.
- RANUM, Orestes. Os Refúgios da Intimidade. In: **História da Vida Privada**. S.P.: Schwarcz, 1993, vl 3.
- RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: Chiappini, Lígia & Aguiar, Flávio Wolf de (org) **A literatura e História na América Latina**. S.P.: EDUSP, 1993.
- RODÓ, José Enrique O que virá. In: CHIAMPI, Irleamar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: 1896.
- RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografias. In: SHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Afonso (org). **A história contada**. R.J.: Nova Fronteira, 1998.
- ROMERO, Silvio. **Historia da Literatura Brasileira**. S.P.: Ed. José Olympio, 1949. 4ª ed, vl. V.
- SACHET, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1979.
- _____. **A literatura de Santa Catarina**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1985.
- SANTIAGO, Arnaldo. **História da Literatura Catarinense**. R.J.: IOESC, 1957.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. S.P.: Cia das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. **Manual de caligrafia e pintura**. S.P.: Cia das Letras, 1992.

- _____. **Todos os nomes**. S.P.: Cia das Letras, 1997.
- SARMIENTO, Felix Rubén Garcia. Prosas profanas e outros poemas. In: CHIAMPI, Irleamar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: 1991.
- SASSE, Marita Deecke. **Aspectos do conto de Virgílio Várzea: o tempo, o mito e a metáfora**. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Fpolis: UFSC, 1980.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. S.P.: Cia das Letras, 1996.
- SCHNITZLER, Arthur. **Breve romance do sonho**. S.P.: Cia das Letras, 2000.
- SCHWOB, Marcel. **Vidas Imaginárias**. S.P.: Ed. 34, 1997.
- SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Arte Nova**. Lisboa: Taschen, 1993.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. S.P.: Cia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. S.P.: Brasiliense, 1989.
- SEWELL, Darrel (org.) **Thomas Eakins**. USA: Philadelphia Museum of Art, 2002
- SILVA, José Assunción. Romance. In: CHIAMPI, Irleamar (coord.) **Fundadores da modernidade**. S.P.: 1991.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira. Fundamentos Econômicos**. R.J.: Ed. Civilização Brasileira, 1976. 6ª ed.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. S.P.: Cia das Letras, 2004.
- SOUSA, Cruz; VÁRZEA, Virgílio; LOSTADA, Santos. **Julieta dos Santos**. Fpolis: Ed. UFSC, 1990. Fac-símile de: Typographia Commercial de Desterro, 1883.
- SOUZA, Luciane Cristina. **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos**. Fpolis: UFSC, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, 1998.
- STHENDHAL, Henry. **A vida de Mozart**. R.J.: Revan, 1991
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil Qual Romance?** R.J.: Ed. Achiamé, 1984.
- _____. **O cinematógrafo de letras**. S.P.: Cia das letras, 1987, Cap. II a IV.
- _____. **A voz e a série**. R.J.: Sette Letras/Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TARASANTCHI, Ruth. **Pintores paisagistas São Paulo, 1890 a 1920**. S.P.: EDUSP/IOESP, 2002.

TCHEKHOV, Anton. **As Três Irmãs**. S.P.: Editora Nova Cultural, 2002.

TURAZZI, Maria Inez. **Espaços da arte brasileira, Marc Ferrez**. S.P.: Cosac & Naify, 2002.

VARAZZE, Jacobo. **Legenda Áurea**. S.P.: Cia das Letras, 2003.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança**. R.J.: Imago, 1996.

VALERY, Paul. Le cimetière marin. In: **Oeuvres**. Paris: Ed. Gallimard, 1960. vl I.

_____. Inscricion sur la mer. In: **Oeuvres**. Paris: Ed. Gallimard, 1960. vl II

_____. Regards sur la mer. In: **Oeuvres**. Paris: Ed. Gallimard, 1960. vl II.

VÁRZEA, Virgílio. **Rose-Castle**, R.J.: Moderna, 1898.

_____. **A Noiva do Paladino**, Paris-Lisboa: Ed. Aillaud, 1901.

_____. **Contos de Amor**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901.

_____. **Garibaldi in América**. R.J.: Tipografia Miotto, 1902.

_____. **Mares e Campos**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994, p.183 a 198. Ed. Fac-símile. R.J./Paris, Ed. Garnier, 1902.

_____. **George Marcial**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/ Fundação Catarinense de Cultura, 1994. Ed Fac-símile de R.J./Paris, Ed. Garnier, 1902.

_____. **O brigue flibusteiro**. Porto: Livraria Chardon, 1904.

_____. **Histórias Rústicas**. Lisboa: Livraria Editora da parceria Antonio Maria Pereira, 1904.

_____. **Os argonautas**. Lisboa: Livraria Editora de parceria Antonio Maria Pereira, 1908.

_____. **Nas Ondas**. R.J./Paris: Ed. H. Garnier, livreiro-Editor, 1910.

_____. **Santa Catarina. A Ilha**. Fpolis: Ed. Lunardelli, 1985.

VÁRZEA, Virgílio & SOUSA, Cruz e **Tropos e fantasias**. R.J./Fpolis: Fundação Casa Rui Barbosa/ Fundação Catarinense de Cultura, 1994. Ed Fac-símile da Typographia do Regeneração, 1885.

VASARI, G. **Vidas de los más excelentes pintores, escultores Y arquitectos**. Espanha: Oceano, Grupo Editorial, s/d.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. S.P.: Metalivros, 2000.

_____. **Postaes do Brazil, 1893-1930**. S.P.: Metalivros, 2002.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908**.. Brasília: UNB, 5ª ed, 1998.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. S.P.: Cia das Letras, 1988.

WHITE, Hayden. **Meta-história. A imaginação histórica do século XIX**.

WOOD, Paulo et al **Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta**. S.P.: Cosac & Naify, 2002.

YOUZENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. R.J.: Nova Fronteira, 1980.